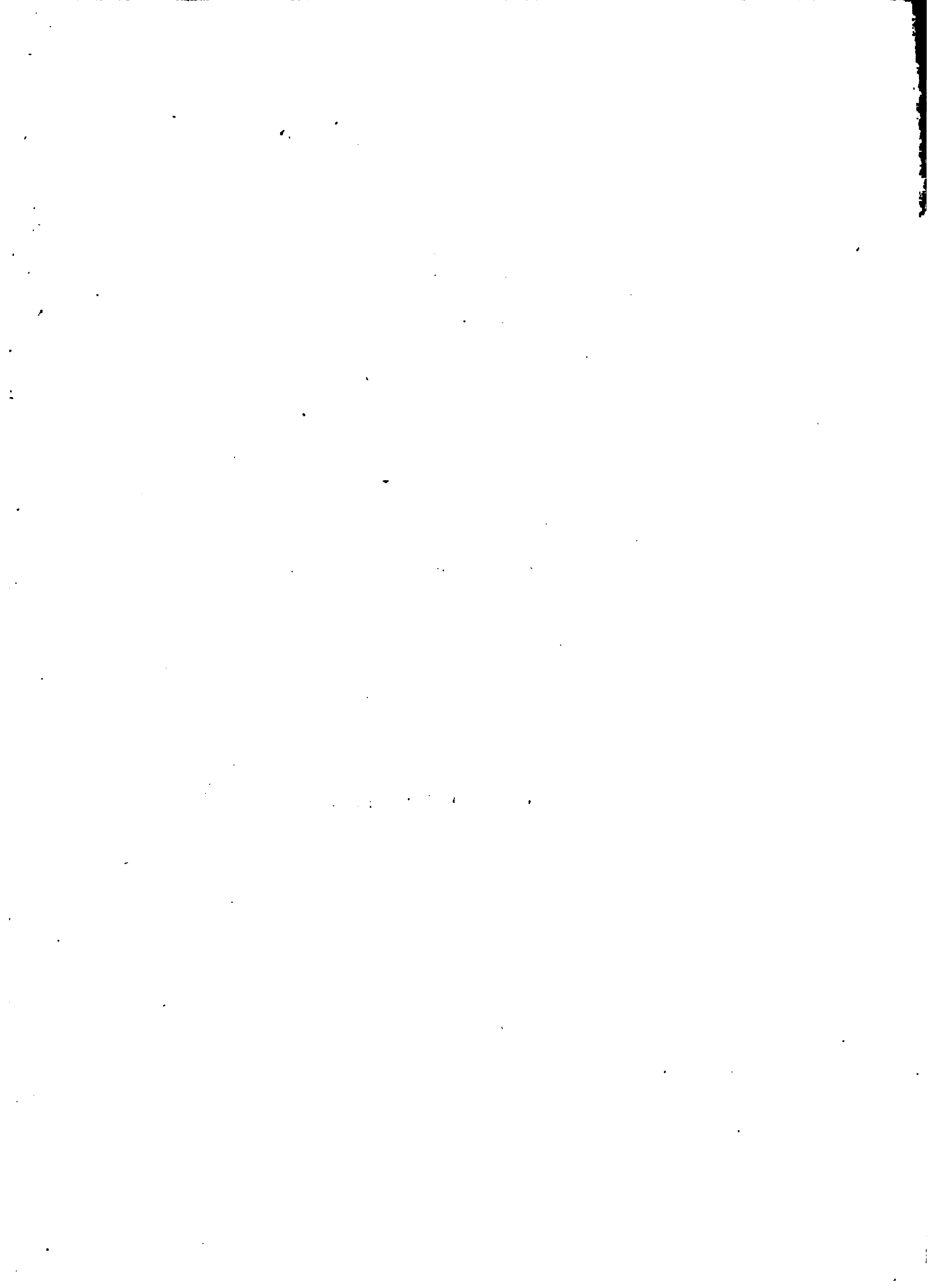



CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS
SIGILLUM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG



JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

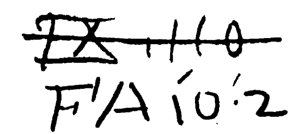
KUNSTSAMMLUNGEN



SIEBENTER BAND

BERLIN 1886

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG



Herausgeber: W. BODE, R. DOHME, H. GRIMM, M. JORDAN, F. LIPPMANN, J. MEYER.

REDAKTEUR: R. DOHME.

INHALT.

Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen.

Berlin:

Königliche Museen . . . . I, XVII, XXXIII, XXXXV
Königliche National-Galerie . . . . XI, XXV, XXXXIV, LXII
Cassel: Königliche Gemälde-Galerie XXVIII

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Empirische Betrachtungen über die Malereien von Michelangelo am Rande der Decke in der sixtinischen Kapelle. Von W. Henke 3, 82, 140
Mit sechzehn Hochätzungen.

Das Rathaus zu Posen. Von H. von Dehn-Rotfelser 20
Mit einer Heliogravüre und einer Hochätzung.

Die italienischen Skulpturen der Renaissance in den Königlichen Museen zu Berlin. VI. Die florentiner Marmorbildner in der zweiten Hälfte des Quattrocento. Von W. Bode 23
Mit einem farbigen Lichtdrucke und sieben Hochätzungen.

Das Pferd in der Kunst des Quattrocento. Von H. Weizsäcker . . . 40, 157
Mit neun Hochätzungen.

Das Frauenbildnis des Sebastiano del Piombo aus Schloss Blenheim. Von Julius Meyer 58
Mit einer Heliogravüre und zwei Hochätzungen.

Ein italienischer und ein deutscher Kupferstich des XV Jahrhunderts. Von Friedrich Lippmann 73
Mit einer Heliogravüre und zwei Hochätzungen.

Eine Zeichnung von Michael Wolgemut. Von Sidney Colvin 98
Mit einem Lichtdruck und einer Hochätzung.

Studien zu Giotto. (Schluss.) Von Karl Frey 101

Zu Raphael. VIII. Von Herman Grimm 119
Mit fünf Hochätzungen.

Ein Madonnenrelief von Mino da Fiesole. Von H. von Tschudi 122
Mit einem Lichtdruck.

Romanische Renaissance. Von G. Dehio 129

Albrecht Altdorfers Farbenholzschnitt »Die Madonna von Regensburg« . . . 154
Mit einem Farbenholzschnitt.

Lionardo da Vinci's Malerbuch und seine wissenschaftliche und praktische Bedeutung. Von Constantin Winterberg 172
Mit zwanzig Hochätzungen.

Neue Erwerbungen für die Abteilung der christlichen Plastik in den Königlichen Museen. Von W. Bode 203
Mit einem Lichtdruck und vier Hochätzungen.

Mantegna als Kupferstecher. Von Fr. Portheim 214
Mit zwei Hochätzungen.

Die Ausbeute aus den Magazinen der Königlichen Gemälde-Galerie zu Berlin. Von W. Bode 226
Mit vier Hochätzungen.

Siebenter Jahrgang | No. 1. | 1. Januar 1886

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JULI — 30. SEPTEMBER 1885

A. GEMÄLDE-GALERIE

Neue Erwerbungen sind in dem Vierteljahr Juli-September nicht gemacht worden.

Die in dem vorigen Quartalbericht verzeichneten Erwerbungen aus der Sammlung des Herzogs von Marlborough zu Blenheim, nämlich:

1. die sogenannte »FORNARINA« von SEBASTIANO DEL PIOMBO,
2. die »ANDROMEDA« von P. P. RUBENS,
3. das »BACCHANAL« von P. P. RUBENS,
4. »BILDNIS EINES JUNGEN MANNES«, von einem niederländischen Meister um 1520 bis 1540, vermutlich von JOOS VAN CLEVE,

sind neuerdings in die Galerie selbst aufgenommen worden. Die Aufstellung der Gemälde von Rubens gab zugleich die Veranlassung, die Mehrzahl der eigenhändigen und hervorragenden Werke des Meisters, welche die Sammlung besitzt, in Einem Saale zu vereinigen.

Der Nachtrag zum »Beschreibenden Verzeichnis der Gemälde« von 1883 ist in diesem Vierteljahr zum Druck gelangt und wird nächster Zeit ausgegeben werden. Auch ist mit der Drucklegung des Verzeichnisses der im Vorrat der Königlichen Museen befindlichen sowie der an Provinzial-Galerien abgegebenen Gemälde begonnen worden.

J. MEYER

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Erworben wurden einige kleine Bruchstücke, welche noch zu der Bronzefigur aus Kyzikos gehören (Katalog No. 3), ferner für die Gipsabteilung aus Rom der Apollo Musagetes und die Thalia im Vatikan (Visconti *Mus. Pio-Clem.* I, 15. 18), der Anakreonkopf im kapitolinischen Museum (Arch. Ztg. 1884, Taf. 11, 2), Herakles und die Hirschkuh, ein kleines altertümliches Relief in Privatbesitz (Matz-Duhn No. 3726), aus Paris die Aphrodite von Arles (Clarac 342, 1307), und endlich zwanzig kleinere Abgüsse, zumeist von Bronzen in Arolsen, die aus alten Beständen der Königlichen Formerei geliefert werden konnten.

Die »Beschreibung der pergamenischen Bildwerke« wurde in neuer, und zwar der siebenten Auflage gedruckt.

Die Abgüsse in der Olympia-Ausstellung wurden unter Leitung des Herrn Dr. von Dechend gewaschen und zugleich bei einigen älteren Abgüssen der Sammlung, an denen nach der Reinigung tiefer liegende und fester haftende Schmutzschichten zu Tage getreten

waren, Versuche mit einem neuen Anstrich gemacht: doch nahm man wegen des wenig befriedigenden Erfolges von einem derartigen Verfahren wieder Abstand.

Die Ausgrabungen in Pergamon mussten eine kurze Zeit lang unterbrochen werden.

I. V.
PUCHSTEIN

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-SKULPTUREN

Die Sammlung der Gipsabgüsse erhielt folgenden Zuwachs:

1. Statue eines Sklaven, die Hände auf dem Rücken gefesselt, von Michelangelo, im Louvre,
2. Büste des Giov. d'Alesso, von einem unbekannten Italiener aus dem Ende des XVI Jahrhunderts, im Louvre,
3. Büste Franz' I von Frankreich, im Louvre,
4. acht Reliefs von Andrea Riccio, nach den im Louvre befindlichen, vom Grabmal des della Torre in S. Fermo zu Verona stammenden Bronzetafeln,
5. die Reliefs des Schreyerschen Grabmals, von Adam Kraft in St. Sebald zu Nürnberg,
6. eine Anzahl kleinerer dekorativer Skulpturen von Quellinus, im Stadthaus zu Amsterdam.

I. V.
V. TSCHUDI

C. MÜNZKABINET

Das Münzkabinet erwarb im verflossenen Vierteljahr 104 Stück, darunter eine goldene und 39 Silbermünzen. Eine Erwerbung von hervorragender Bedeutung ist eine Kupfermünze von Medaillongröfse, unter Septimius Severus in Acrasus Lydiae geprägt, deren Rückseite eine Kopie des unter dem Namen des Farnesischen Stieres bekannten Marmorwerkes zeigt. Die Münze war bisher nur in einem weit weniger gut erhaltenen Exemplar des Wiener Museums bekannt. Unter den übrigen antiken Münzen verdienen eine sehr seltene Silbermünze von Tyra, eine Reihe seltener kleinasischer Kupfermünzen und die nur in wenigen Exemplaren bekannte alexandrinische Münze des Palmyreners Vaballathus, als Kaiser im Aufstand gegen Aurelian, Erwähnung. Unter den Mittelaltermünzen befindet sich der seltene Denar Rudolfs III von Burgund (993—1032), drei neu gefundene Denare von Wladislaw I von Böhmen (Geschenk des Herrn Dr. Berger) und ein Fund von 26 zum Teil noch unbekannten lausitzischen Brakteaten aus dem Anfange des XIII Jahrhunderts. Unter den neueren Münzen ist ein seltener Goldgulden des Herzogs August von Braunschweig, Bischofs von Ratzeburg, zu erwähnen.

Geschenke erhielt die Sammlung von den Herren Dr. Berger, Dr. Dressel, Banquier Hahlo und Professor Dr. Mommsen. — Am 1. Oktober ist Herr Dr. Menadier als Direktorial-Assistent angestellt worden; seit dem 15. Juli ist Herr Dr. Dressel als Hülfsbeamter thätig.

VON SALLET

D. KUPFERSTICHKABINET

Dem Königl. Kupferstichkabinet ging eine Reihe äufserst wertvoller Geschenke zu, welche die Sammlung nach mehr als einer Richtung erfreulich ergänzen.

Durch Herrn Geheimen Kommerzienrath Veith in Berlin erhielt das Kabinet eine Anzahl seltener altdeutscher Kupferstiche und Holzschnitte, unter denen als besonders hervorragend zu nennen sind:

VEIT STOSS: Die Auferweckung des Lazarus. B. 1.

Meister L ℨLCZ.: Der Einzug Christi in Jerusalem.

ALBERT GLOCKENTON: Der Tod der Maria (B. 12) und eine Anzahl andere Stiche desselben Meisters.

BARTHEL BEHAM: Das tanzende Bauernpaar. Pass. 72.

BEHAM, H. S.: Die Musikanten. B. 190. K.

Meister, »H. K.« (Hans von Kulmbach): Johannes der Evangelist auf Pathmos. B. 1.

SCHÄUFFELEIN, H.: Die hl. Familie. B. 13.

Ein ebenfalls in dieser Schenkung enthaltener Sammelband mit 81 sehr fein ausgeführten Landschaftsskizzen und Städteansichten von Wenzel Hollar ist nicht nur in künstlerischer Beziehung wichtig, sondern auch in historisch topographischer Hinsicht aufserordentlich interessant. Eine Menge rheinischer und bayrischer Städte und Orte, Köln, Bonn, Strafsburg, Passau, Wien, Ansichten der Donau etc. sind darin dargestellt. Bisher besafs das Kupferstichkabinet nur wenige Zeichnungen dieses Künstlers, der nun hier so glänzend vertreten erscheint.

Durch Herrn Banquier Julius Guttentag in Berlin erhielt das Kupferstichkabinet zunächst eine Sammlung von siebenundzwanzig Handzeichnungen von Rembrandt und sechszehn Zeichnungen der Schule des Meisters überwiesen. Diese Sammlung von seltenem Reichtum wurde von dem Wiener Kunsthändler Alexander Posonyi im Laufe vieler Jahre zusammengebracht.

Hierdurch ist gegenwärtig in unserer Handzeichnungssammlung Rembrandt in ungewöhnlicher Vortrefflichkeit und nach allen Seiten seiner Kunst hin vertreten.

Die in der Schenkung enthaltenen Zeichnungen von zweifelloser Echtheit sind:

REMBRANDT VAN RIJN: Das Opfer Kains und Abels. Flüchtig lavierte Federzeichnung. 196:292. — Sammlung Mariette, Beurnonville.

DERSELBE. Der Traum Josephs. Federzeichn. 145:188. — Sammlung Andreossy, Beurnonville, Gigoux.

DERSELBE. Engel erscheinen dem schlafenden Jacob. Federzeichnung. 200:198. — Sammlung S. de Festetics 1850. J. D. Böhm, Gavet.

DERSELBE. Judith mit ihrer Magd, im Begriff, in das Zelt des Holofernes zu treten. (?) Federzeichnung. 161:169. — Sammlung Pulszky, v. Rath.

DERSELBE. Die Frau des Tobias mit der Ziege. Breite Federzeichnung. 147:185. — Sammlung E. F., Pulsky, v. Rath, Posonyi.

DERSELBE. Studie zu der Mittelgruppe im sog. Hundertguldenblatt. (Christus heilt den Kranken.) Leicht braun lavierte Federzeichnung. 144:185. — Sammlung Durand, Th. Rousseau.

REMBRANDT VAN RIJN: Christus und die Jünger am Oelberg. Flüchtig lavierte Federzeichnung. 178:242. — Sammlung Lawrence, Esdaile, Desperet, Galichon.

DERSELBE. Die Kreuzabnahme. Federzeichn. 195:293.

DERSELBE. Der Abschied des verlorenen Sohnes. Federzeichnung. 192:274. — Sammlung Pulszky, v. Rath.

DERSELBE. Die Grablegung Christi. Federzeichnung. 124:149. — Sammlung E. Durand.

DERSELBE. Der barmherzige Samariter. Federzeichnung. 164:195. — Sammlung Gavet, Pulszky, v. Rath, Engert.

DERSELBE. Pyramus und Thisbe. Federzeichnung. 110:186. — Sammlung S. W. A. Zoort, Dreux.

DERSELBE. Pyramus von Thisbe beweint, bei einem Brunnen. Federzeichnung. 164:192. — Pulszki, v. Rath.

DERSELBE. Thisbe tötet sich bei der Leiche des Pyramus. Getuschte Federzeichnung, oben gerundet. 267:196. — Sammlung Böhm, Gsell, G. v. Rath, Pulszky.

DERSELBE. Ein orientalischer Fürst, Audienz erteilend. (Joseph (?) empfängt seine Brüder.) Federzeichnung. 186:179 — Sammlung Koller, G. v. Rath, Pulszky.

DERSELBE. Ein auf einen Stab gestützter Orientale. Federzeichnung. 150:82. — Sammlung Eszterhazy, Pulszky, v. Rath.

DERSELBE. Ein Orientale im Turban mit zwei anderen Männergestalten. Breite Federzeichnung. 168:143. — Sammlung G. P., Böhm.

DERSELBE. Ein Orientale. Rückseite: Ein Reiterzug vor einem Stadtthor. Federzeichnung. 110:75. — Sammlung Reynolds, Lawrence, Esdaile.

DERSELBE. Drei Juden im Gespräch bei einander stehend. Federzeichn. auf japan. Papier. 120:86. Sammlung v. d. Schafft, Hebich.

DERSELBE. Ein knieender Mann im Gebet. Federzeichnung, zum Teil flüchtig getuscht. 169:179.

DERSELBE. Ein in einen Mantel gehüllter Mann, von hinten. Dabei ein Kopf in Turban. Kreidezeichnung 123:71. — Sammlung Pulszky, v. Rath.

REMBRANDT VAN RIJN: Eine Frau in reichem Gewande nach rechts gewandt. Federzeichnung. 138:94. — Sammlung John Thane, Esdaile.

DERSELBE. Knabe sich die Schuhe lösend. Auf der Rückseite ein männlicher Kopf. Federzeichnung. 123 : 75. — Sammlung Böhm, Pulszky, v. Rath.

DERSELBE. Sitzende alte Frau, in einem Buche lesend. Braun lavierte Federzeichnung. 120:73. Sammlung Pulszky, v. Rath.

DERSELBE. Landschaft mit Kanal und Brücke. Federzeichnung auf rot getöntem Papier. 75:168. Sammlung van den Willigen, Hebich.

DERSELBE. Landschaft mit zwei Hütten unter Bäumen. Flüchtige, leicht braun lavierte Federzeichnung. 196 : 310. Sammlung Pulszky, v. Rath.

DERSELBE. Bettlerin, einen Mann um Almosen bittend. Federzeichnung, oben gerundet. 110:87. Sammlung Böhm.

Weiterhin empfing das Kabinet durch Herrn Guttentag sechs altitalienische Kupferstiche des sog. Meisters von 1515, die bisher bei uns fehlten, und zwar:

Herkules tötet den Nessus. B. 1.
Mars, von Amor gefesselt. B. 6.
Das Opfer an den Gott Pan. B. 7.
Die Mutter. B. 15.
Trophäe. B. 21.
Trophäe. Pass. 41.

Endlich noch ein Exemplar des äufserst seltenen Buches: Apocalypsis Jhesu Christi Impressa (Venetiis) per Alex. Pag(ano) ... 1516, Fol., mit den Kopien von Zoan Andrea, nach den Holzschnitten der Dürer'schen Apokalypse. LIPPMANN

E. ETHNOLOGISCHE UND NORDISCHE ABTEILUNG

I. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG

Zu den aus den eignen Arbeiten auf dem Ruinenfelde Santa Lucia de Cotzmalguapan ins Museum übergeführten Steinskulpturen hat sich eine wertvolle Vermehrung als Geschenk hinzugefügt aus dem Besitz des Barons du Thiel. Auch diese Bereicherung ist wieder der Vermittelung des Kaiserlichen Residenten in Guatemala, Herrn von Bergen, zu verdanken. Durch Güte des früheren Minister-Residenten in Lima, Herrn von Gramatzki, sind peruanische Thongefäfse zugegangen; aus den Amazonasländern ist eine dorther stammende Sammlung angekauft.

Aus Asien hat der Kaiserliche Gesandte in Peking, Herr von Brandt, seinen früheren Uebersendungen eine neue zugefügt; Herrn Dr. Stort sind Geschenke aus Atchin zu danken, sowie (aus Afrika) Herrn Premierleutnant Quedenfeld marokkanische (von seinen Reisen zurückgebracht). Für Ankäufe bot sich aus Melanesien Gelegenheit.

Für Europa sind durch Herrn von Essen Kostümstücke schwedischer Nationaltrachten geschenkt.

II. NORDISCHE SAMMLUNG

Die Abteilung verdankt dem freundlichen Entgegenkommen des Herrn Rittergutsbesitzers Baron von Klitzing auf Charlottenhof bei Vietz, Kreis Landsberg, mehrere sehr interessante Urnen und Steingeräte, welche gelegentlich einer im Interesse des Königlichen Museums dorthin unternommenen Exkursion zu Tage gefördert wurden.

Ebenso hat Herr Rittergutsbesitzer v. Thümen auf Stangenhagen bei Trebbin in freundlichster Weise die seitens der Verwaltung auf dem Stangenhagener Gräberfelde unternommenen Ausgrabungen unterstützt und die Resultate dieser, wie die eigener Untersuchungen dem Museum gütigst überwiesen.

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Unter den Erwerbungen ägyptischer Altertümer sind nur einige Totenstatuetten aus der Zeit der 26. Dynastie, ferner mehrere Amulette, darunter ein winziger Besa, der die Handpauke schlägt, namhaft zu machen; dazu kommen sechs ägyptisch-griechische Terrakottafiguren, die meistens den jungen Horus und den Besa in verschiedenen zu alexandrinischer Zeit beliebten Typen darstellen.

Da nunmehr der ägyptischen Abteilung auch die Sorge für westasiatische Kunst anheim gegeben ist, so erstreckten sich die Erwerbungen aufserdem auf Altertümer, die aus Syrien und Mesopotamien herrühren: es befinden sich unter diesen zwei palmyrenische schlecht erhaltene Lampen, drei Siegelsteine mit althebräischen Inschriften, die als erste Beispiele dieser Art für die Sammlung besonders wertvoll sind, ferner ein Skarabäus mit phönikischer Namensinschrift des 'Abdhadad, fünf nordsyrische Siegelsteine unp endlich zwei altbabylonische mit Reliefdarstellungen versehene Siegelcylinder.

Eine Anzahl dieser Erwerbungen sind Geschenke der Herren Helbig, von Luschan und Maimon.

I. V.
PUCHSTEIN

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I GEBÄUDE

Im Haupt-Treppenhause sind die fertigen Terrakotta-Bekleidungen angebracht, welche die Herren VILLEROY & BOCH dem Kunstgewerbe-Museum zum Geschenk gemacht haben. Dieselben sind nach Entwürfen von Gropius & Schmieden neu hergestellt; sie bilden die Bekleidung des unteren Teils der Wände und den Treppenwangen mit reich gemusterten Fliesen und ferner vier Thüreinfassungen, in farbigem Relief ausgeführt, zwei davon mit reichen figürlichen Bekrönungen.

GRUNOW

II. SAMMLUNGEN

In der Zeit vom 1. Juli bis 30. September wurden unter Anderem erworben:

HOLZARBEITEN:

Tisch mit gewundenen Beinen. Danzig, XVII Jahrh.

Wiege. Holland, XVII Jahrh.

LEDER:

Orientalische Bucheinbände, gesammelt von Dr. Bock, 18 Stück in verschiedenartiger Ausführung mit den Stempeln zur Herstellung der Pressungen.

KUNSTTÖPFEREI:

Kamin mit farbig glasierten Reliefs. Tirol, XVI Jahrh.

GALVANISCHE NIEDERSCHLÄGE:

14 Nachbildungen verschiedener Stücke aus dem National-Museum zu Budapest.

An Geschenken gingen der Sammlung zu:

Von Frau ALEXANDRINE KRAUSE: Straufs aus Gewürznelken etc.; Horndose; geschliffenes Glas.

Von Herrn Ingenieur HOLBERG in Stettin: Stickereien und Kostümstücke aus dem Anfang des XVIII Jahrh.

Von Herrn Dr. WILHELM JOEST: Formen zur Herstellung chinesischer Tusche.

Von Herrn KARL ULRICI: Ofen aus weifs und blau gemalten Fayence-Fliesen. Deutschland, Anfang XVIII Jahrh.

Von Herrn SIG. LASSAR: Näh-Etui, Perlmutter, mit Gold gefasst. Deutschland um 1800.

Von Herrn Dr. JAGOR: Sammlung von Kutaja-Fayencen.

Nach Ausscheidung der Schliemann-Sammlung ist der freigewordene Saal für Möbel und Holzarbeiten der Renaissance, vornehmlich italienischer Arbeit, hergerichtet worden.

Der frühere grofse Renaissancesaal ist für Barockarbeiten hergerichtet worden. Auch in der Metallabteilung haben zahlreiche Umstellungen stattgefunden, welche mit Ausgabe der neuen Auflage des Führers im Oktober ihren Abschlufs finden werden.

LESSING

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE

Die Sammlungen erfuhren in der Zeit vom 1. Juli bis 30. September d. J. folgende Bereicherungen:

A. ÖLGEMÄLDE

HUGO CROLA, Porträt des früheren Direktors der Kunst-Akademie zu Düsseldorf Professor Dr. Bendemann.
ED. VON HEUSS, Porträt von Fr. Overbeck.
DERSELBE, Porträt von Cornelius.
DERSELBE, Porträt von Reinhardt.
OESTERLEY, Lodenwand in Norwegen.

Gesamtaufwand 18 500 Mark.

B. HANDZEICHNUNGEN ETC.

RUD. ALT, Landschaft. Aquarell.
ADOLF MENZEL, Doppelbild. Aquarell.
DERSELBE, Berliner Strafse nach dem Karneval. Gouache.
FRANZ KRÜGER, 10 Blatt Pferde und Porträtstudien.
DERSELBE, Porträt von Randel.
HANS MAKART, Entwurf für einen Fächer mit Kinderreigen. Blei und Aquarell.
BONAV. GENELLI, Cyklus aus dem Leben eines Wüstlings, 18 Blatt. Blei.
FRIED. OVERBECK und FRANZ PFORR, Zeichnungen, Skizzen und Studien.
SCHALLER, Entwürfe zu den Malereien im Dienstgebäude des Kultus-Ministeriums zu Berlin.
A. J. CARSTENS, Jason von dem König Pelias erkannt; grofse Zeichnung in Blei und Tusche.
JOSEF SCHEURENBERG, Entwürfe zur malerischen Dekoration des Treppenhauses in der Kunsthalle zu Düsseldorf.
JULIUS JAKOB (Berlin). 70 Blatt Aquarell. Aufnahmen aus dem alten Berlin: malerische Darstellungen solcher Örtlichkeiten aus verschiedenen Gegenden der Stadt, welche in Folge der baulichen Umgestaltungen neuester Zeit entweder bereits verschwunden sind oder mit völliger Umgestaltung bedroht werden.

Gesamtaufwand 25 860 Mark.

Von Seiner Excellenz dem Herrn Minister wurden aus der dem Staate übereigneten Kunstsammlung des Rittergutsbesitzers Dorgerloh der Königlichen National-Galerie folgende Zeichnungen überwiesen:

ALBRECHT ADAM, Hauptquartier in Ortelsburg, Aquarell.
DERSELBE, Fohlen, Wasserfarben.
DERSELBE, Pferdestudie. Blei.
DERSELBE, Auf der Reise nach Russland. Bleistiftzeichnung.
DERSELBE, Pferdestudie. Blei.
DERSELBE, Max, Kronprinz von Bayern. Blei.
JOH. CHRIST. ERHARD, Ansichten von Scharfeneck gegen Rauenstein. Feder.
CARL BLECHEN, Waldbaumstudie. Blei.
DERSELBE, Gebirgslandschaft. Feder und Tusche.
DERSELBE, Gehöft. Wasserfarben.
ARNOLD BÖCKLIN, Centaur. Wasserfarben.
DERSELBE, Figürl. Studie. Blei und Feder.
FR. BOLDT, Kostümfiguren aus der Zeit von 1740 bis 1810. Wasserfarben.
DERSELBE, Weibliche Figur. Rotstift.
DERSELBE, Männliche Figur am Boden. Kreide.
CARL BECKER, Mädchen bei einer Wahrsagerin. Blei.
ALEX. CALAME, Gebirgslandschaft. Wasserfarben.
JOH. GEORG VON DILLIS, Motiv bei der Grotte der Egeria. Wasserfarben, Blei.
DERSELBE, Bauermädchen. Wasserfarben, Blei.
DERSELBE, Waldlandschaft. Wasserfarben und Blei.
JOH. CHRIST. ERHARD, Gebirgslandschaft. Wasserfarben.
JOSEPH FÜHRICH, Greis. Sepia.
A. GEIST, Landschaft. Wasserfarben.
FRIEDR. HOHE, Am Königssee. Blei und Wasserfarben.
FRANZ KRÜGER, König Ernst August von Hannover. Blei.

FRANZ KRÖGER, Blücher-Denkmal, Studie zur grofsen Parade 1839. Tusche, Blei.
DERSELBE, Friedrich Wilhelm III. Kreide.
FRIEDRICH KAISER, Schlacht bei Bar sur Aube. Blei (Skizze).
DERSELBE, Reiterangriff. Wasserfarben.
DERSELBE, Kürassier. Blei und Wasserfarben. (Skizzen).
DERSELBE, Freischärler-Transport. Blei, Wasserfarben.
DERSELBE, Friedrich der Grofse in Lissa. Blei.
DERSELBE, Araber im Gefecht. Kreide.
DERSELBE, Schlachtenbild. Marokko. Kreide.
DERSELBE, General Wrangel mit Gefolge. Kreide.
LUDWIG KNAUS, Bauernstudie. Kreide.
CHRIST. HEINR. KNIEP, Die heilige Cäcilia. Sepia.
JOH. CHRIST. KLENGEL, Familienscene. Feder und Tusche.
WILH. LICHTENHELD, Wiesenlandschaft. Wasserfarben.
DERSELBE, Am Hochgebirge. Wasserfarben.
HEINR. VON MAYR, Ulan. Wasserfarben.
DERSELBE, Ungarischer Reiter. Tusche.
DERSELBE, Pferdestücke, Skizze. Blei.
ANT. MUTTENTHALER, Die Lichtensteiner. Wasserfarben.
OCKERT, Jagdhund. Rauchbild.
DERSELBE, Hirsch. Rauchbild.
FRIEDRICH OVERBECK, Kopfstudie. Blei-Skizze.
ARTHUR V. RAMBERG, Konzert. Blei-Skizze.
DERSELBE, 3 Blatt Waldstudien. Bleistift.
AUGUST RICHTER, Gefechtsscene. Wasserfarben.
DERSELBE, 2 Blatt Kriegsscenen. Tusche.
DERSELBE, Napoleon I mit seinen Grenadieren. Tusche.
B. ROSENDAHL, Figürliche Arabesken. Fries (Blei).
HUBERT SALENTIN, Bauermädchen. Kreide.
DERSELBE, Alte Bauerfrau. Kreide.
DERSELBE, Zwei Bauerknaben.
CARL FRIEDR. SCHINKEL, 6 Blatt landschaftliche Entwürfe. Federzeichnungen.
JOH. WILH. SCHIRMER, Abrahams Opfer. Rotstift.
ALB. TRIPPEL, Italienische Stadtlandschaft. Wasserfarben.
AD. TIDEMAND, Alte Frau. (Studie.) Kreide.
OSKAR WISNIESKI, Zwei Damen. Wasserfarben.
FRITZ WERNER, Weibliche Figur. Federzeichnung.
DERSELBE, Im Opernhause. Blei.
VENUS, Waldbrunnen. Wasserfarben.
THEOD. VERHAS, Strasse in Brüssel.
ADRIAN ZINGG, Ruine Tharand. Federzeichnung. Sepia.

Ansehnliche Vermehrung erfuhr auch im verflossenen Vierteljahr die LITHOGRAPHIEEN-SAMMLUNG der National-Galerie, deren Katalogisierung vorschreitet.

EINUNDZWANZIGSTE SONDER-AUSSTELLUNG DER NATIONAL-GALERIE

Zum Gedächtnis des am 18. Juni d. J. in Düsseldorf verstorbenen Historienmalers Prof. WILHELM CAMPHAUSEN wurde im Oktober eine Ausstellung der nachgelassenen Werke desselben in den oberen Räumen der National-Galerie eröffnet, welche rund 300 Nummern umfasste. Aufser den zu diesem Zweck von der Witwe des Künstlers zur Verfügung gestellten Skizzen und Studien desselben aus den verschiedenen Epochen seiner Thätigkeit waren durch die Gnade Sr. Majestät des Kaisers und Königs sowie Sr. Kaiserlichen und Königlichen Hoheit des Kronprinzen die meisten der im Allerhöchsten und Höchsten Besitz befindlichen Gemälde Camphausens ausgestellt, denen sich zahlreiche Bilder aus auswärtigen Sammlungen und aus Privatbesitz anreihten. — Gleichzeitig wurde eine gröfsere Auswahl von Werken des Landschaftsmalers THEODOR KOTSCH (geb. in Hannover 1818, gest. in München am 27. November 1884), und zwar Ölgemälde, Aquarelle und Zeichnungen zur Anschauung gebracht. Die Mehrzahl der Studien und Zeichnungen des Künstlers wurde von Herrn Fr. Ede in Hannover dargeliehen; zur weiteren Vervollständigung trugen auch diesmal verschiedene öffentliche Sammlungen sowie Privatsammler mit dankenswertester Bereitwilligkeit bei.

Für die Monate November und Dezember d. J. wird eine AUSSTELLUNG FARBIGER UND GETÖNTER BILDWERKE in den unteren Räumen der Galerie vorbereitet.

Mit Allerhöchster Genehmigung Seiner Majestät des Kaisers und Königs beteiligte sich die National-Galerie durch Darleihung sämtlicher in ihrem Besitz befindlichen Werke ANDREAS ACHENBACHS an der zu Ehren des genannten Künstlers bei Gelegenheit seines siebzigsten Geburtstages in der Kunsthalle zu Düsseldorf veranstalteten Ausstellung seiner Gemälde in den Monaten September und Oktober d. J.

JORDAN

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

Siebenter Jahrgang No. 2. 1. April 1886

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. OKTOBER — 31. DEZEMBER 1885

A. GEMÄLDE-GALERIE

Anfang November erschien der Nachtrag zum beschreibenden Verzeichnis der Gemälde von 1883. Derselbe umfasst alle die Gemälde, welche nach Vollendung des Umbaues zur Vervollständigung der Sammlung in die Galerie selbst aufgenommen werden konnten, darunter insbesondere die Werke der italienischen Schulen des XIV Jahrhunderts, sowie die neuen Erwerbungen. Damit sind die zu öffentlicher Aufstellung bestimmten Gemälde vollständig katalogisiert.

J. MEYER

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Die Erwerbungen dieses Vierteljahres bestanden in einem kleinen Sandsteinfragment von einer der Reliefplatten auf dem Nemruddagh, ferner in den Gipsabgüssen eines Pompeiuskopfes im Privatbesitz zu Paris, eines Knabenkopfes aus Rom im Privatbesitz zu Genf, und des Terrakottareliefs in Kopenhagen, auf dem die sogenannte Peplosübergabe vom Ostfries des Parthenon wiederholt ist (Waldstein, Essays on the art of Pheidias pl. XI). — Sämtliche Gegenstände sind Geschenke und zwar der Herren Dr. F. von Luschan, Graf Tyskiewicz, E. Saracin und Professor A. Furtwängler.

Zur Ausstellung polychromer Bildwerke in der Königlichen National-Galerie wurden zeitweilig einige Abgüsse ausgeliefert.

Die Zeichnungen für den illustrierten Katalog der Skulpturen sind der Hauptsache nach fertig gestellt. Herr Dr. Kuhnert war als Volontär mit der Revision des kleinen Verzeichnisses der Skulpturen beschäftigt.

In der pergamenischen Werkstatt wurden aufser zahlreichen Anfügungen von Fragmenten der Gigantomachie besonders die Bruchstücke des sogenannten Telephosfrieses untersucht und geordnet.

Die Ausgrabungen in Pergamon nahmen ihren Fortgang.

CONZE

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-PLASTIK

Die Sammlung der christlichen Plastik erhielt als dankenswertes Geschenk von Herrn A. Thiem die bemalte Steinfigur eines knienden jungen Mädchens, bayerische Arbeit vom Ende des XV Jahrhunderts.

Aufserdem hat der Konservator am Louvre, Herr Louis Courajod, zwei kleine Abgüsse der Abteilung der mittelalterlichen Abgüsse zum Geschenk gemacht:

1. Die Büste der sogenannten Lucrezia Borgia, im Besitz von Lord Elcho.
2. Lombardisches Relief der Verkündigung, im Louvre.

Herr Dr. Weizsäcker ist seit dem 1. Oktober als Volontär beschäftigt und zwar zunächst zur Beihülfe bei Fertigstellung des Katalogs und der Inventare.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Es wurden erworben:

TERRAKOTTEN:

1. Eine Sammlung von Terrakotten aus Unteritalien. Wohl erhaltene altertümliche Figuren von nicht gewöhnlicher Gröfse, Köpfe, Stirnziegel u. a.
2. Eine Sammlung von 26 Statuetten aus Kleinasien, durch den Herrn Minister dem Antiquarium überwiesen. Eroten, Sirenen, Schauspieler, Mädchen, Tanzende. Besonders zu erwähnen eine Frau, die ein Kind liebkost.

Als Volontäre wurden die Herren Dr. Richter und Dr. Scherer beschäftigt, der erstere bei besserer Aufstellung und Etiquettierung der Terrakotten, der letztere bei der Inventarisierung von Gemmen.

CURTIUS

D. MÜNZKABINET

Die Sammlung konnte im verflossenen Vierteljahr nur eine geringe Anzahl von Münzen erwerben, darunter ein noch unediertes Didrachmon eines thrakischen oder makedonischen, historisch unbekannten Dynasten »Diony . . .« oder einer ebenfalls unbekannten Stadt dieses Namens, mit dem Gepräge der Letäer und Orrheskier. Unter den übrigen Erwerbungen ist ein seltener Quinar des Maximianus Herculius und ein der Sammlung noch fehlender halber Thaler von Strafsburg erwähnenswert.

Geschenke verdankt die Sammlung den Herren Regierungsrat Brakenhausen, Banquier Hahlo, Ritter von Hoefken, der Gesellschaft für Erdkunde und einem Ungenannten.

VON SALLET

E. ETHNOLOGISCHE UND NORDISCHE ABTEILUNG

I. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG

Aus AMERIKA ist dem Herrn Konsul Schmidt in Paris das Geschenk centralamerikanischer Altertümer zu verdanken, worunter eine Steinmaske auf der Rückseite hieroglyphisch gezeichnet ist. Für die Philippinen hat Herr Dr. Schadenley aus seiner früheren Reise Geschenke überschickt und ebenso Herr Konsul Kempermann eine Sammlung, welcher derselbe von seiner Seite Geschenke zugefügt hat. Durch Vermittelung des deutschen Konsulats in Amoy ist eine seltene Sammlung aus Formosa zugegangen, indem der Aufseher des am Südkap gelegenen Leuchtturmes, Herr Oberbootsmann Schnepel, die ihm an seinem einsamen Aufenthalt gebotene Gelegenheit zum Verkehr mit den einzelnen Stämmen zu Gunsten der K. Museen verwertet hat.

In AFRIKA hat Herr Missionar Janger auf diesseitige Wünsche die an der Goldküste gebotene Gelegenheit zu Sammlungen benutzt, die er als gütiges Geschenk übersandte, während für die in Betreff der einheimischen Schichtungen von Westafrika wichtigsten Gegenden am Casamanga von deren Erforscher, Herrn Professor Doelter, eine lehrreiche Sammlung erworben wurde.

Das allseitig schwer empfundene Hinscheiden des Generalkonsuls Dr. Nachtigal trifft ganz besonders die Ethnologie, für welche sich derselbe ein dauerndes Denkmal durch seine bahnbrechenden Forschungen gesetzt hat. Die aus seiner letzten Amtsreise stammenden Sammlungen sind von dem Ethnologischen Museum übernommen, unter Einverständnis mit der Universalerbin, Frau Justizrätin Groddeck. Dieselbe hat zugleich aus dem in ihrem Besitz befindlichen Nachlass des Verstorbenen ausnehmend wichtige Stücke zugefügt, weil aus den vorangehenden Entdeckungsreisen stammend, deren übrige Sammlungen bereits an das Museum übergegangen sind.

Aus Leutnant Wissmanns letzter Entdeckungsreise sind von ihm sowohl wie seinem Begleiter, Leutnant von François, Kostbarkeiten höchsten Wertes zugegangen, weil aus bisher von europäischem Einfluss völlig unberührten Gegenden des centralen

Afrika's stammend. Auch ist eine weitere Bereicherung aus der Thätigkeit der Internationalen Congo-Association anzuzeigen, indem aus den auf der Antwerpener Ausstellung zur Ansicht gelangten Sammlungen aus den Congo-Ländern durch die gütige Vermittelung der Herren General von Strauch und Capitän Thys dem Königlichen Museum wichtige Dubletten als eine höchst dankenswerte Ergänzung seiner afrikanischen Sammlungen zu Teil geworden sind. Aus Westafrika hat zugleich die Afrikanische Gesellschaft die von Herrn Dr. Wolff auf seiner Reise nach dem Cuango mitgebrachten Gegenstände übersendet.

II. NORDISCHE SAMMLUNG

Der vaterländischen Abteilung hat Se. Exc. der Herr Kultusminister zwei höchst interessante Stücke aus Pommern überwiesen, ein Steinbeil und einen Bronzedolch (bei Greifswald gefunden); andere Geschenke sind dem Magistrat zu Triebsees zu danken.

BASTIAN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Von der Familie des verstorbenen Geh. Rat, Prof. Dr. R. Lepsius, wurden ein ägyptischer Thonstempel, drei Gipsabgüsse von assyrischen Thontäfelchen in London, ferner eine Anzahl von Abklatschen, ein vollständiges Exemplar des grofsen Denkmälerwerkes und mehrere Abzüge der Tafeln mit griechischen und lateinischen Inschriften, die mit Genehmigung des Ministeriums philologischen Seminarien an preussischen Universitäten überwiesen wurden, endlich eine Kopie des im Louvre befindlichen Porträts Champollions von Cogniet dem Königlichen Museum als Geschenk überwiesen; ausserdem verdankt die Abteilung drei babylonische Terrakotten dem Herrn L. Meyer.

Zu der Ausstellung farbiger Bildwerke in der National-Galerie wurden mehrere Gegenstände zeitweilig abgegeben.

Der Direktor war seit Mitte Oktober von Berlin abwesend.

I. V.
PUCHSTEIN

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

Die Sammlung hat erhalten:

GESCHENKE UND ÜBERWEISUNGEN

Durch ALLERHÖCHSTEN ERLASS vom 28. September 1885 sind der Sammlung überwiesen: zwanzig goldene mit Edelsteinen und Email verzierte Kleinodien aus dem Vermächtnis Sr. K. H. des Prinzen Karl von Preufsen an die K. Museen. Von diesen Kleinodien gehören die hervorragendsten in die Blütezeit italienischer und deutscher Goldschmiedekunst der Renaissance, die Mehrzahl sind Anhänger, die zum Schmuck auf der Brust getragen wurden.

Die KÖNIGLICHE STAATSREGIERUNG überwies: 31 Holzschnitzereien aus dem Dome zu Schleswig, zumeist Krönungen von den kurzen Wänden eines Kirchengestühls, welches um 1540 gefertigt und bei einer späteren Restauration entfernt wurde. Einzelne Stücke gehören zu einem gleichfalls jetzt entfernten Gestühl aus dem Anfang des XVII Jahrhunderts. — Ebendaher Metallbeschläge von Särgen des XVII bis XVIII Jahrhunderts.

MAGISTRAT DER STADT BERLIN: Gusseiserne Ornamente nach dem Schinkelschen Kandelaber auf dem Schlossplatz, neuerdings abgeformt und in Eisen gegossen.

Herr Direktor DR. BODE, Berlin: Glasgefäfs, grofses Becken. Venedig, XVI Jahrhundert.

Herr Direktor DUVIGNEAU, Magdeburg: Schmuckplatte für einen Kachelofen mit eingelegten farbigen Glasuren, um 1800 in der Wagnerschen Ofenfabrik in Magdeburg gearbeitet.

Herr Hauptmann HÖHNE, Berlin: Napf aus Steinzeug, weiss und blau glasiert. Bunzlau, XIX Jahrhundert. — Glas, tonnenförmig mit farbigen Streifen. Schlesien, XIX Jhrt.

Herr DR. LEHMANN, Zofingen (Schweiz): Zwei Formziegel mit gepresstem Relief. Mittelalterliche Schweizer-Arbeit.

Herr LEVIN, Berlin (in Firma Modebazar Gerson): Wollener Knüpfteppich. Ältere Arbeit von Bokkhara.

Herr Hofsteinmetz METZING, Berlin: Sandsteinvase in Form einer antiken Lampe Von einem Grabmal an der Nikolaikirche Anfang XVIII Jahrhunderts.

Herr Hofjuwelier SCHAPER, Berlin: Sammlung von Deckplatten (Unruhbrücken) von Taschenuhren des XVIII Jahrhunderts, sämtlich in verschiedenen Mustern durchbrochen und graviert.

Freifrau VON SEIDLITZ UND KURZBACH, Dresden: 3 Tabacksdosen, Emailmalerei, XVIII Jhrt. — Riechflasche, Gold mit durchbrochenen Perlmutterplatten belegt, um 1720.

Herr Direktorialassistent DR. VOSS, Berlin: Sammlung von Schuhschnallen aus dem Anfang des XIX Jahrhunderts.

Unter den ANKÄUFEN sind zu nennen:

SAMMLUNG GRAF IN WIEN. 144 Stoffe und Stickereien aus einem egyptischen Totenfelde, welches dem Ende der klassischen Kultur, wahrscheinlich dem IV bis VI Jahrhundert unserer Zeitrechnung angehörte. Die Sammlung, welche der des Wiener Museums parallel ist, enthält zum Teil ganze Gewänder, aufserdem Stücke in den verschiedensten Arten der textilen Technik, so dass sie weitgehende Aufschlüsse über die Webekunst der antiken Welt in Aussicht stellt.

GALVANISCHE NACHBILDUNGEN des ungarischen National-Museums in Pest. Acht verschiedene Geräte, welche eine frühere Erwerbung vervollständigen.

Das Kunstgewerbe-Museum hat nach Überführung der Schliemann-Sammlung in den Neubau des Museums für Völkerkunde Raum gewonnen, um die Möbelabteilung in Zusammenhang bringen zu können. Der freigewordene Saal ist für Werke der Kunst der Renaissance, vornehmlich der italienischen, benutzt worden; hier sind jetzt neben den Stücken älteren Besitzes auch die 1885 in Italien erworbenen Holzschnitzereien, besonders die Rahmen-Sammlung, aufgestellt.

Die Säle für die Möbel des XVII bis XVIII Jahrhunderts sind völlig neu geordnet.

Die plastischen Arbeiten in Stein und Thon, vornehmlich Architekturteile und Kamine der italienischen Renaissance, sind im Übergang zur Gipssammlung aufgestellt.

In der METALLABTEILUNG wurden die Arbeiten in Email mit den Arbeiten in Halbedelstein sowie den Uhren und Instrumenten in einem besonderen Zimmer vereinigt.

In den hierdurch entlasteten Goldsaal sind die früher in der Möbelabteilung aufgestellten Kunstschränke sowie die Sammlung von Silbergeräten aufgenommen, welche der am 13. Oktober 1873 in Berlin verstorbene Herr JACOB WILHELM MOSSNER den Königl. Museen vermacht hat. Die zu demselben Vermächtnis gehörige Sammlung von Elfenbeinarbeiten ist im Saal XVII in geschlossener Weise zur Aufstellung gelangt. Beide Sammlungen, welche unter Zustimmung der Familie Mossner in das Kunstgewerbe Museum überführt worden sind, umfassen gegen 290 Gegenstände.

In die obere Galerie ist neu aufgenommen die Schmucksammlung, welche jetzt in geschlossener Aufstellung mit über 1000 Gegenständen in 111 Rahmen und 4 flachen Glaskästen geordnet ist.

Ferner sind dort die Kleingeräte, welche bisher in den verschiedenen Abteilungen verteilt waren, in geschlossener Form untergebracht. Es sind dies Messer und Gabeln, Löffel, kleines Handwerksgerät, Kämme, Tabacksraspeln, Dosen, Riechflaschen, Etuis, Nähbestecke, Schreibtafeln, Fächer.

Von dem »Führer durch die Sammlung« ist die zehnte Auflage im November ausgegeben worden. Dieselbe ist erheblich erweitert und enthält als neue Kapitel die Ledertapeten und die Knüpfteppiche.

Werke NEUERER INDUSTRIE haben ausgestellt:

KIEFHABER in Magdeburg: Möbel mit Einlagen von verschiedenfarbigem Holz.

SCHIFFER in Raeren: Steinzeugkrüge in Art der alten Raerener Krüge gearbeitet.

VATERLÄNDISCHER FRAUEN-VEREIN: Teppiche in Knüpfarbeit durch Hausindustrie angefertigt.

Werke ÄLTERER ARBEIT stellten aus:

Freifrau VON SIERSTORPFF-CRAMM in Driburg: Drei Elfenbeinhumpen in Fassung von vergoldetem Silber. XVII Jahrhundert. — Älteres chinesisches Porzellan.

Das KÖNIGL. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE: Sammlung koreanischer Altertümer aus dem Besitz des Herrn Eduard Meyer in Hamburg.

XIV SONDERAUSSTELLUNG

im grofsen Lichthofe, von Anfang Dezember 1885 bis Mitte Januar 1886.

Nachlass des am 22. Juni 1885 verstorbenen DR. EMIL RIEBECK, jetzt im Besitz des Leutnants d. R. Herrn PAUL RIEBECK in Halle a. S.:

Grofse Sammlung japanischer Kunstwerke, im Frühling 1885 in London erworben. Dieselbe enthält Bronzen, zum Teil von monumentalem Umfang, Lackarbeiten, vornehmlich Kunstschränke und Wandschirme, Elfenbeinschnitzereien, Porzellane, Emails.

Das Kunstgewerbe-Museum hat sich mit 22 Stücken seines Besitzes an der Ausstellung polychromer Bildwerke beteiligt, welche im November bis Dezember 1885 in der Königlichen National-Galerie veranstaltet worden ist.

Ferner hat es eine WANDERAUSSTELLUNG nach CREFELD entsandt, wo im September 1885 die neue städtische Kunstsammlung eröffnet worden ist. LESSING

II. KÖNIGLICHE NATIONALGALERIE

Die Sammlungen erfuhren in der Zeit vom 1. Oktober bis 31. Dezember 1885 folgende Bereicherungen:

A. ÖLGEMÄLDE

C. BECKER, Karnevalsfest beim Dogen von Venedig.
A. BÖCKLIN, Der Eremit.
E. BENDEMANN, Bildnis des verstorbenen Professors Dr. Joh. Gustav Droysen.
L VON GLEICHEN-RUSSWURM, Idylle. (Angekauft a. d. v. Rohrschen Stiftungsfonds.)

Gesamtaufwand 25 740 Mark.

B. BILDHAUERWERKE

R. SCHWEINITZ, Der gefährdete Amor. Marmorgruppe.

Aufwand 12 000 Mark.

C. HANDZEICHNUNGEN ETC.

B. GENELLI, Loth vor Zoar. Wasserfarbe.
A. FEUERBACH, Beweinung des Leichnams Christi. Kreide, weiss gehöht.
L. VON GLEICHEN-RUSSWURM, 9 Blatt Studien aus dem Berner Land u. a. Wasserfarbe.
P. MEYERHEIM, Kuhstall. Wasserfarbe.
ROBERT MÜLLER (Berlin), 7 Blatt Darstellungen aus der deutschen Mythologie (Entwürfe zu den Wandgemälden im Nordischen Saale des Neuen Museums zu Berlin). Wasserfarbe.
A. MENZEL, Künstlers Erdenwallen, Cyklus von 11 Kompositionen auf 6 Blatt. Blei.

Gesamtaufwand 5 900 Mark.

Ausserdem erfuhr die LITOGRAPHIEN-SAMMLUNG einen neuen Zuwachs von 278 Blatt.

KATALOG DER SAMMLUNG RACZYNSKI

Nachdem der vom Grafen ATHANASIUS VON RACZYNSKI selbst verfasste Katalog seiner jetzt in der Königlichen National-Galerie aufgestellten Sammlungen bis auf einen geringen Bestand der letzten Auflage vom Jahre 1876 verausgabt war, ist auf Veranlassung der Direktion ein neues, mit kurzen biographischen Nachrichten versehenes beschreibendes Verzeichnis von dem Direktorial-Assistenten Dr. von Donop verfasst und in zwei Ausgaben veröffentlicht worden (Verlag von E. S. Mittler & Sohn, Berlin). Die Bearbeitung erfolgte nach den bei Abfassung des Katalogs der National-Galerie beobachteten Grundsätzen mit pietätvoller Rücksicht auf die vom Grafen A. Raczynski getroffenen Benennungen der Bilder und Meister und unter Beigabe eines biographischen Abrisses über das Leben des Stifters der Sammlung, dessen Bildnis (nach F. Madrazo's Gemälde gestochen von C. Becker) der gröfseren Ausgabe hinzugefügt ist.

SONDER-AUSSTELLUNG

Die zweiundzwanzigste Sonder-Ausstellung, welche in den Monaten November und Dezember 1885 in den Skulpturensälen der König-

lichen National-Galerie stattfand, verfolgte den Zweck, durch eine Auswahl charakteristischer Beispiele farbiger und getönter Bildwerke aus allen Zeiten den Künstlern und Laien die Anwendung zu veranschaulichen, welche die Farbe in der Skulptur gefunden hat, und zugleich Versuche aus neuester Zeit nach dieser Richtung vorzuführen. Durch das Entgegenkommen der Generalverwaltung der Königlichen Museen und der Abteilungsvorstände derselben, sowie dank der Beisteuer zahlreicher Sammler war es gelungen, Werke farbiger Plastik aus der altägyptischen und griechischen Kunst in Originalen und in rekonstruierten Nachbildungen vorzuführen, aufserdem hatte die farbige Skulptur Italiens und Deutschlands aus dem Mittelalter und der Renaissance, endlich die spanische Kunst des XVI und XVII Jahrhunderts übersichtliche Vertretung gefunden.

Hieran reihten sich Erzeugnisse der altberliner und -meifsener Porzellantechnik sowie chinesische und japanische Bildwerke in Edelmetall, Holz, Elfenbein und Wachs sowie Thon- und Fayencearbeiten, endlich Produkte von Künstlern der Gegenwart, unter welchen R. Begas, Siemering, Römer, Volkmann, Herter, Wiese, Schweinitz, Moser, Baumbach, Kaffsack, Pfuhl in Berlin, Schlüter †, Breymann †, Schreitmüller †, Diez in Dresden, C. Cauer † in Kreuznach, H. Klotz und v. Üchtritz in Wien, Kopf in Rom, A. Hildebrand in Florenz, Küsthardt in Hildesheim, Hottot und Bohn in Paris mit farbigen Originalwerken in Marmor, Bronze, Holz, gebranntem Thon und Gips vertreten waren.

Durch Proben von Färbung älterer und neuerer Skulpturen hatten sich die Maler Pauwels, Kiefsling, Gey in Dresden, Fehr, Max Koch in Berlin u. A. beteiligt.

Die Anregung zu diesem Versuche einer übersichtlichen historischen Zusammenstellung des Materials für die Beurteilung polychromer Plastik war von dem um die Belebung des Interesses an der farbigen Behandlung der Bildwerke besonders verdienten jetzigen Direktor der Antiken- und Abgusssammlung zu Dresden, Dr. Treu, ausgegangen, welcher auch die höchst dankenswerte Beteiligung der Königl. sächsischen Kunstverwaltung an unserer Ausstellung vermittelt und dem 330 Nummern umfassenden Katalog derselben einen geschichtlichen Überblick beigegeben hatte.

JORDAN

CASSEL

KÖNIGLICHE GEMÄLDE-GALERIE

Im Laufe des vorigen Jahres wurde die hiesige Gemälde-Galerie durch folgende Neuanschaffungen bereichert:

THOMAS DE KEYSER: »Bildnis des Landgrafen Wilhelm VI von Hessen als Prinz von achtzehn Jahren«. Brustbild, Kupfer, 0,21 : 0,16. Erworben mit Hülfe einer aufserordentlichen Verwilligung seitens des Herrn Kultusministers von dem Kapitän a. D. von Robert zu Wiesbaden, der angiebt, dass dasselbe aus dem alten Schlosse zu Cassel stamme. Entstanden ist es auf einer Reise des jungen Fürsten in die Niederlande, in den Jahren 1647/48, was derselbe in einem noch heute auf der ständischen Landesbibliothek zu Cassel aufbewahrten, eigenhändig geführten Reisejournal bei Gelegenheit seiner Anwesenheit in Amsterdam erzählt.

WILLEM VAN HERP D. Ä.: »Der Besuch der Engel bei Abraham«. In offener Landschaft, inmitten des Vordergrundes, sitzen die drei Engel um einen ovalen weifsgedeckten Tisch, worauf ein Brot, ein Apfel und eine Platte mit Fleischspeise. Links steht der Patriarch, in einem Goldbrokatgewande mit blauen Ärmeln und rotem flatternden Mantel, ehrerbietig auf die Anrede des vordersten Engels horchend. Er trägt ein anschliefsendes Brokatkäppchen auf dem Kopfe, hat einen wallenden weifsen Bart, hält in der Rechten seinen Turban und legt die Linke beteuernd vor die Brust. Links hinter ihm, durch einen dicken Eichbaum etwas versteckt, lauscht Sarah unter dem Vorhang eines roten Zeltes hervor. Hintergrund: flache Landschaft. Eichenholz. 0,53 : 0,77. Erworben 1885 zu Cöln auf der Auktion von Friesen um 132 Mark.

FRANS VERWILT: »Die büfsende Magdalena«, Kniestück. Vor einer Felshöhle sitzt die Büfserin mit zum Himmel gerichteten Blicken. Sie trägt ein bräunliches Gewand und dunkelroten Überwurf. Ihre schwarzen Locken fallen auf die offene Brust

herab. Rechts neben ihr ein offenes Buch, ein Totenkopf und Gebein. Auf einer Wolke links über ihr schweben einige Engel herab. Bezeichnet rechts oben in dem aufgeschlagenen Buch F. Verwilt. Eichenholz. 0,26 : 0,20. Erworben 1885 ebenda um 335 Mark.

DANIEL VERTANGEN: »Narziss im Quell sich spiegelnd«, im Vordergrund unter Bäumen vor einer Quelle sitzend, in der er sein Spiegelbild bewundert. Neben ihm zwei weifse Jagdhunde. Rechts im Mittelgrund ein Hügel, worauf ein Gebäude. Bezeichnet links an einem Stein über der Quelle: D. Vertangen. Eichenholz. 0,23 : 0,30. Erworben 1885 ebenda um 165 Mark.

PIETER VERELST: »Das Spielchen«. In einer Bauernstube sitzen zwei Bursche vor dem Kamin bei einem Fass und spielen Karten. Der rechts zeigt triumphierend sein Ass. Ein Dritter, der hinter dem Fass steht, scheint eben dem Verlierenden einen Rat zu geben. Bezeichnet rechts an einem Bretterverschlag neben dem Kamin mit dem aus P, V und E zusammengesetzten Monogramm. Eichenholz. 0,26 : 0,31. Erworben ebenda um 176 Mark.

CAREL CORNELISZ DE HOOCH: »Inneres einer hohen Grotte«, in der rechts ein phantastischer Einbau. Verschiedene phantastisch gekleidete Gruppen durchwandeln die Grotte. Links durch einen natürlichen Thorbogen Ausblick auf Gebirgsgegend. Fälschlich bez. E. M., weshalb das Bild auf der Auktion Friesen, wo es um 203 Mark erworben wurde, Emanuel Murant hiefs. Eichenholz. 0,41 : 0,30.

LUCAS CRANACH D. Ä.: »Der Tod der Lucrezia«, Kniestück. Sie sitzt im Vordergrund in rotem Gewand, grünen Ärmeln und Pelzmantel, mit beiden Händen sich den Dolch mitten in die entblöfste Brust stofsend. Um den Hals drei goldene Ketten, im Haar Perlenschnüre. Hintergrund: bergige Landschaft mit Gebäuden. Rotbuchenholz. 0,41 : 0,27.

Im Jahre 1884 wurden olgende 15 Gemälde aus den Magazinen des Berliner Museums der Casseler Galerie leihweise überwiesen:

BERNHARD STRIGEL: Die Heiligen Laurentius und Katharina. Weifstanne. 0,85 : 0,71.

DERSELBE: Der hl. Vitus und die hl. Margaretha. Seitenstück zum vorhergehenden Bilde.

CHRISTOPH AMBERGER: Der hl. Augustinus. Eichenholz. 1,24 : 0,60.

JAN VAN SCOREL: Madonna mit Kind. Eichenholz. 0,82 : 0,67.

BAREND VAN ORLEY, oder wahrscheinlicher HERRI BLES: Die hl. Anna mit Maria, dem Christuskinde und einem Engel. Eichenholz. 0,87 : 0,58

ART DES LUCAS VAN LEYDEN: Triptychon, auf dem Mittelbilde die Kreuzigung, auf den Flügeln Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, und die Anbetung der ehernen Schlange. Eichenholz. 0,87 h.; im Mittelbild 0,67 br.; in den Flügeln 0,28.

UMBRISCHE SCHULE: Tafel in zwei Abteilungen: Der hl. Cosmas. Der Erzengel Gabriel und zwei Engel. Pappelholz, jede Abteilung 0,92 : 0,36.

FLORENTINISCHE SCHULE UM 1550: Madonna mit dem Kind, das vor ihr auf einer Fensterbrüstung steht. Pappelholz. Rund, 0,55 im Durchmesser.

SCHULE DES FILIPPINO LIPPI: Christus am Kreuz, daneben Johannes der Evangelist, Magdalena, Hieronymus und Franziskus. Pappelholz. 2,48 : 1,75.

NACH LORENZO DI CREDI: Die Anbetung der Hirten, nach dem Bilde in der Akademie zu Florenz. Pappelholz. 1,93 : 1,83.

MORETTO: Die Anbetung der Hirten, bezeichnet: ALEXANDER MORETTVS BRIX: F: Leinwand. 4,05 : 2,75.

SANDRO BOTTICELLI: Die Verkündigung. Pappelholz. 1,06 : 1,14.

FRA FILIPPO LIPPI: Der hl. Franziskus, einer knieenden Nonne ein Buch überreichend, dabei Nonnen und Heilige. Pappelholz. 1,35 : 1,35.

NICCOLO GIOLFINO: Maria mit dem Kinde auf Wolken. Glaube, Liebe, Hoffnung. Unten Jakobus d. J., Johannes Evangelista und ein Donator. Leinwand. 2,26 : 1,40.

SCHULE DES CIMA DA CONEGLIANO: Salvator mundi, Brustbild, Pappelholz. 0,36 : 0,26.

Die Sammlung HABICH wurde in letzter Zeit durch folgende Gemälde vermehrt:

REMBRANDT: Studienkopf eines älteren Mannes, lebensgrofses Brustbild. Der mit knappem dunklen Käppchen bedeckte Kopf ist in Vorderansicht mit leiser Neigung nach links genommen, der Körper nach links ge-

wendet. Er hat einen vernachlässigten dunklen Bart. Das Gewand dunkelbraun, der Grund grau. Um 1629/30. Rechts oben Rest einer Bezeichnung. Eichenholz. 0,470 : 0,365.

BERNAERT FABRITIUS: »Merkur schläfert den Argus ein.« Am sanft ansteigenden Ufer eines Baches im Vordergrunde links sitzt Merkur und bläst die Flöte. Rechts von ihm lehnt auf seinen Hirtenstab der alte Argus, eben in Schlaf verfallend. Rechts nach dem Mittelgrunde zu steht, dem Ton der Flöte verständnisinnig lauschend, Jo in Gestalt der weifsen Kuh. Dahinter eine Herde von Kühen und Ziegen. Links im Mittelgrunde ein Gehölz. Bezeichnet unten gegen rechts B. Fabritius 1662. Leinwand, 0,80 : 1,11.

BERNAERT FABRITIUS: »Die drei Engel bei Abraham.« Rechts vorn das Haus Abrahams, davor ein niedriger gedeckter Tisch, an welchem die drei himmlischen Gäste sitzen. Einer derselben, ohne Flügel, doch mit Glorienschein, spricht eben mit erhobenen Händen zu dem demütig hinter dem Tisch stehenden Abraham, während rechts hinter der Thüre des Hauses Sarah lauscht. Hintergrund links: Gebirgsgegend. Bezeichnet rechts unten an einer Stufe, die ins Haus hineinführt: B. Fabritius 1666. Leinwand. 1,03 : 1,30.

RACHEL RUIJSCH: »Blumenstück«. Eine handvoll Blumen liegt auf einer Marmorbrüstung, darunter Rosen, Nelken u. s. w. Leinwand. 0,34 : 0,30.

FRANS FRANSZOON HALS: »In angeheiterter Stimmung«. Eine lachende Dirne in grauem Gewand und weifsem Kopftuch sitzt hinter dem Tisch, eine hölzerne Bierkanne vor sich. Hintergrund: bläulich braune Wand. Eichenholz. 0,25 : 0,19.

SCHULE VON VERONA: »Jugendlicher Bacchus«. Im Vordergrund einer gebirgigen Landschaft sitzt der blondgelockte, mit Epheu bekränzte kleine Bacchus auf einem Stein. Er ist mit einem blauen hemdartigen Gewand bekleidet und erhebt in der Linken eine goldene Kanne. Im Mittelgrund: Ortschaft, im Hintergrund blaue Berge. Leinwand. 0,56 : 0,40.

RAFFAELINO DE GARBO: »Madonna mit Kind und Engeln«. Vor einer Art von Chorschranke, die in der Mitte eine Nische bildet, steht die Madonna mit dem Kinde auf dem Arm, das nach einem Korb mit Blumen greift, den ihm ein links stehender Engel hinreicht. Rechts knieen zwei von einem Notenblatt singende Engel. Hintergrund: Landschaft. Pappelholz, oval. 0,77 : 0,84.

JANUARIUS ZICK: »Schäferstunde«. Am Rande eines Brunnens, rechts vorne, sitzt ein Schäfer, der ein junges Mädchen auf seinen Schofs zu ziehen sucht. Neben dem Schäfer, auf dem Rande des Brunnens, ruht sein Hund. Vor und hinter dem Brunnen Schafe. Hintergrund: Flusslandschaft. Bezeichnet rechts unten am Boden: Ja^s Zick inv. et pinx. Leinwand. 0,54 : 0,39.

PAUL DE VOS: »Ein Hühnerhof«. Links im Vordergrunde Kampf zwischen Truthahn und Haushahn, wobei letzterer obenauf ist. Rechts zwei Hennen und sechs Küchlein. Hintergrund: flache Landschaft mit Gebäude. Leinwand, 1,14 : 1,67.

Aufserdem hat Herr EDWARD HABICH der Galerie seine auf nahezu DREITAUSEND Nummern bestehende Sammlung von Photographien nach alten Gemälden und Handzeichnungen gestiftet, welche, systematisch angelegt, namentlich die italienischen Schulen ausgezeichnet repräsentiert. Es ist dies eine um so dankenswertere Schenkung, als die Galerie leider ein Kupferstichkabinet entbehrt.

O. EISENMANN

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

Siebenter Jahrgang No. 3. 1. Juli 1886

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JANUAR — 31. MÄRZ 1886

Seine Majestät der Kaiser und König haben die Gnade gehabt, an dem fünfundzwanzigjährigen Jubiläum Allerhöchstihrer Regierung eine Adresse Seiner Kaiserlichen und Königlichen Hoheit des Kronprinzen, des Höchsten Protektors, und der leitenden Beamten der Königlichen Museen entgegenzunehmen und mittels Allergnädigsten Handschreibens vom 11 Januar d. J. Allerhöchstihrem Danke Ausdruck zu geben.

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Nennenswerte ERWERBUNGEN VON ORIGINALEN fanden in diesem Quartale nicht statt; auch von GIPSABGÜSSEN wurden nur der des sogenannten korinthischen Puteals (Dodwell class. tour II, S. 200), der eines Herakleskopfes aus Aequum (Arch.-epigr. Mitteilungen aus Österreich IX 1885, Taf. I) und als Geschenk des Herrn Mommsen der einer römischen Grabinschrift (Pais Suppl. ital. No. 613) der Sammlung hinzugefügt.

Herr Dr. Fabricius trat als Hülfsarbeiter bei der Abteilung ein; derselbe setzte die schon an Ort und Stelle von ihm begonnenen Arbeiten zur Feststellung der Inschriftentexte aus Pergamon von den Originalen fort, während Herr Dr. Fränkel mit der weiteren Bearbeitung seinerseits begonnen hat.

Die AUSGRABUNGEN IN PERGAMON nahmen am Westabhange und auf dem Plateau der Hochburg ihren Fortgang. Während eines zweimonatlichen Urlaubs des Herrn Direktor Humann versah Herr Regierungsbaumeister Bohn die Leitung der Ausgrabungen am Orte; zur Seite stand ihm zuerst Herr Dr. Böhlau, sodann Herr Dr. Schuchhardt. Zu Anfang März ist auch im Auftrage der Königlichen Akademie der Wissenschaften und der Generalverwaltung Herr Premierlieutenant von Diest in Begleitung der Herren Architekt Senz und Prinz Carolath in Pergamon eingetroffen, um die für die Publikation noch erforderlichen kartographischen Aufnahmen auszuführen.

CONZE

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-SKULPTUREN

Im letzten Quartal des verflossenen Finanzjahres wurden eine Reihe wichtiger Erwerbungen gemacht.

Zunächst ging der Abteilung eine Anzahl interessanter Stücke durch Schenkung zu.

Herr Oskar Hainauer schenkte ein Thonrelief der Maria, welche das schlafende Kind verehrt. Die fein empfundene Arbeit zeigt die Hand eines tüchtigen, wenn auch dem Namen nach bisher nicht bestimmbaren florentiner Künstlers der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts.

Herr Architekt M. Guggenheim in Venedig schenkte zwei Bleireliefs, byzantinische Arbeiten des XI oder XII Jahrhunderts, welche beim Bau eines Hauses in Venedig gefunden wurden. Das eine stellt einen thronenden Heiligen dar, das zweite den heiligen Georg zu Pferde. Die Stücke scheinen zum Aufheften auf Kleider bestimmt gewesen zu sein. Namentlich der Georg ist ikonographisch und kostümlich ein sehr interessantes Stück.

Durch ungenannte Gönner der Königlichen Museen gingen noch als Geschenke ein: ein kleines altbemaltes venezianisches Madonnenrelief in Papiermasse, in reicher gotischer Einrahmung; ein Madonnenrelief in altbemaltem Stuck in der Art des Ben. da Majano und ein ähnliches kleineres Stuckrelief, das den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes darstellt (um 1500).

Käuflich wurden sodann zwei grössere Bildwerke erworben, welche, jedes in seiner Art, als ganz hervorragende Bereicherungen der Abteilung gelten dürfen:

1. Marmorrelief der Maria mit dem Kinde von MINO DA FIESOLE; rund, Maria in halber Figur, etwas unter Lebensgröfse. Über dieses der letzten Zeit des Künstlers angehörende Werk, welches die guten Eigenschaften desselben in seltenem Mafse vereinigt und zu den besonders feinen und wesentlich eigenhändigen Arbeiten des Mino gehört, vgl. Jahrbuch 1886 II.

2. Altar von ANDREA DELLA ROBBIA, aus bemaltem und glasierten Thon. Maria auf Wolken zwischen dem heiligen Franz und einem bisher nicht bekannten heiligen Märtyrer thronend, je zwei Engel zur Seite ihres Hauptes. In der Predella die Anbetung der Könige, Stigmatisation des heiligen Franz und Martyrium des unbekannten Heiligen. Eingerahmt ist der Altar, dessen Figuren etwa drei Viertel lebensgrofs sind, an den Seiten durch schmale, farbig gemalte (nicht plastische) Pilaster; oben ist derselbe durch ein Gesims mit kräftigem, farbigen Fruchtkranz abgeschlossen. Durch die Feinheit der Modellierung, durch die Gleichmäfsigkeit des Emailleauftrages, der die Formen nicht verflacht und verflaut, sondern eher belebt, durch den hohen Liebreiz und Adel der Auffassung charakterisiert sich die Arbeit als eines der hervorragendsten Werke des Andrea della Robbia. Dass es seiner früheren Zeit angehört, wird, abgesehen von dem künstlerischen Charakter, durch gewisse technische Unbeholfenheiten (sämtliche Stücke der Predella und des Gesimses sind, weil sie zu grofs waren, im ersten oder zweiten Brande in der Mitte gesprungen) und die Einfachheit der Dekoration bewiesen. Die Erhaltung ist, mit Ausnahme von ein paar Köpfchen an dem einen der kleinen Predellareliefs, eine tadellose. Selbst die Vergoldung der Gewandsäume, Heiligenscheine u. s. w. ist ausnahmsweise noch im Wesentlichen erhalten. Der Altar war früher in der Nähe von Arezzo aufgestellt, aber schon seit längerer Zeit von dort entfernt worden und in Privatbesitz übergegangen.

BODE

B. ANTIQUARIUM

Auf einer Auktion in London wurden folgende Altertümer aus RHODOS erworben:

153 VASEN verschiedener Stilgattungen, namentlich mykenische, korinthische, altrhodische, attische des V und IV Jahrhunderts, sowie verschiedene Arten eigentümlicher lokaler Erzeugnisse;

eine Anzahl TERRAKOTTEN, primitive Idole, sitzende Göttinnen, Masken, ithyphallischer Gott mit Tierkopf, ein Füllhorn im Arm; archaische Bronzefibeln; Alabastron mit weiblicher Büste, Halsschmuck aus sogenanntem ägyptischen Porzellan.

Als GESCHENKE gingen der Sammlung zu: eine Terrakottengruppe aus Tarent von Herrn Professor Dr. Helbig in Rom, ein Terrakottenköpfchen und eine Lampe aus Karthago von Herrn stud. phil. Pleth in Berlin.

CURTIUS

C. MÜNZKABINET

Im verflossenen Vierteljahr wurden nur wenige griechische Münzen von Bedeutung erworben. Das wichtigste waren 14 Silbermünzen des südarabischen antiken Reiches der Homeriten (Himjariten). Unter den Mittelaltermünzen ist ein noch fehlender sehr schöner Brakteat Friedrich Barbarossa's aus dem Odenwalder Fund erwähnenswert. Einen sehr bedeutenden Zuwachs erhielt die Sammlung durch Überweisung von 31 erhaben geschnittenen Steinen aus dem XVI und späteren Jahrhunderten, grofsenteils mit Bildnissen von Fürsten des XVI und XVII Jahrhunderts. Besonders ausgezeichnet ist der Kopf Karls V und seiner Gemahlin Isabella von Portugal, Herzog Albrecht von Preussen und seine zweite Gemahlin und Kardinal Albrecht von Mainz, sämtlich schöne gleichzeitige deutsche Werke. Ferner überwies die Generalverwaltung dem Münzkabinet die grofse Siegelstempelsammlung der Museen, worunter über 500 zum Teil ausgezeichnet schöne mittelalterliche Stempel. Die Sammlung ist bereits übersichtlich geordnet und durch möglichst geeignete Aufstellung dem Studium nutzbar gemacht.

Geschenke erhielt die Münzsammlung von den Herren Regierungsrat Brakenhausen, Banquier Hahlo, Professor Dr. von Kaufmann, L. Ch. Lauer und von der Stadt London.

VON SALLET

D. KUPFERSTICHKABINET

Von dem hohen Ministerium der geistlichen etc. Angelegenheiten wurde dem Kabinet ein Teil der ehemals im Besitz des Herrn Rittergutsbesitzers Dorgerloh gewesenen Kupferstichsammlung überwiesen. Der dem Kabinet zugefallene Teil enthält ein an Abdrucksgattungen reiches Werk von Daniel Chodowiecki, Werke von Joh. Friedr. Bause (80 Blatt), von J. W. Meil (415 Blatt), von J. H. Meil (57 Blatt); ferner sogenannte Dilettantenarbeiten, d. h. Radierungen, Holzschnitte, Lithographien etc. von nicht professionsmäfsigen Künstlern des XVIII und XIX Jahrhunderts (4006 Blatt) und 2725 Blatt Künstlerbildnisse. Hierdurch erfuhren die betreffenden Gruppen des Kabinets eine sehr ausgiebige und erfreuliche Vervollständigung.

Der in Folge dieser Zuwendungen entstandene Vorrat an Dubletten von Radierungen Chodowiecki's wurde durch die Kunsthandlung Amsler und Ruthardt versteigert und das Ergebnis der Versteigerung dem Vermehrungsfonds des Kabinets überwiesen.

Eine zweite Versteigerung einer gröfseren Anzahl von Dubletten an Stichen, Holzschnitten etc. aller Zeiten und Schulen wurde im Februar d. J. abgehalten und das Erträgnis mit Genehmigung des vorgesetzten Herrn Ministers der geistlichen etc. Angelegenheiten, Excellenz, ebenfalls für den Vermehrungsfonds des Kabinets verwendet.

Ferner ging dem Kabinet
PAULUS OLEARIUS (JACOB WIMPHELING), de fide etc. o. O. u. o. J. mit Holzschnitten als Geschenk zu.

Erworben wurden u. A.:
LUCAS KRANACH, 18 Blatt Holzschnitte, darunter die äufserst seltene Verkündigung B. 2 in einem sehr guten Abdrucke.

Am 1. Januar schied der Direktorial-Assistent Dr. Janitsch aus seiner Stellung an den Königlichen Museen, um die Leitung des Schlesischen Museums der Bildenden Künste in Breslau zu übernehmen.

LIPPMANN

E. ETHNOLOGISCHE UND NORDISCHE ABTEILUNG

I. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG

Für AFRIKA ist die Ethnologische Abteilung durch die Sammlung des Entdeckungsreisenden Paul Reichard bereichert, die, weil aus zum Teil von Europäern noch unbetretenen Gegenden stammend, mancherlei Kostbarkeiten zugeführt hat.

Für AMERIKA konnten die von Herrn Dr. Ehrenreich aus seinen Reisen in Brasilien mitgebrachten Gegenstände übernommen werden; ferner ist das Geschenk einer wertvollen Sammlung, gleichfalls aus Brasilien, Herrn Nehring zu verdanken. Dieselbe ging durch die Vermittelung seines Bruders, des Herrn Professor Nehring hierselbst, zu.

Aus dem seit Kurzem erst eröffneten KOREA hatte Herr H. C. E. Meyer in Hamburg eine interessante Sammlung zur Ansicht gesandt, die bei dem noch unfertigen Zustande des Museums für Völkerkunde innerhalb desselben nicht aufgestellt werden konnte und deshalb, dank der seitens der Direktion des Kunstgewerbe-Museums gewährten Unterstützung, in dessen Lichthof Unterkunft fand. Für einige, bei späterer Rücknahme der Sammlung dem Ethnologischen Museum überlassene Dubletten hat der Eigentümer zu verbindlichem Dank verpflichtet.

II. NORDISCHE SAMMLUNG

Angekauft wurde eine gröfsere Sammlung von Altertümern aus der Provinz Posen, sowie eine Anzahl von Altertümern aus verschiedenen Provinzen, welche hierselbst in einer kleinen Privatsammlung vereinigt waren.

Geschenkt wurde von Herrn Oekonomie-Ingenieur Schweder in Lichterfelde ein Bronzefund aus dem Lebathale, Hinterpommern, sowie ein sehr interessantes Bronzegefäfs aus einem Gräberfelde bei Tangermünde von Herrn Apotheker Hartwich daselbst, dessen freundlichen Bemühungen die Königlichen Museen bereits eine Reihe der interessantesten Funde verdanken.

BASTIAN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die wesentlichste Erwerbung, welche die ägyptische Abteilung im verflossenen Vierteljahre gemacht hat, ist die eines grofsen hieratischen Papyrus, der sich im Nachlasse des Herrn Geheimrat Lepsius vorgefunden hat. Diese unschätzbare Handschrift, die etwa dem Anfang des neuen Reiches entstammt und auch sprachlich ein ganz neues Gebiet kennen lehrt, enthält in ihrem ersten Teile eine Anzahl Zaubergeschichten, die sich König Cheops von seinen Söhnen vortragen lässt. Dann wird erzählt, wie Prinz Hardadaf von seinem königlichen Vater beauftragt ward, einen noch lebenden Wunderthäter, den Dedi, an den Hof zu schaffen, wie derselbe vor dem Könige Proben seiner Kunst ablegt und wie er ihm zum Schluss die bevorstehende Geburt dreier Söhne des Sonnengottes (d. h. dreier Könige aus einem neuen Geschlechte) vorhersagt. Das letzte Kapitel erzählt dann wirklich die Geburt dieser Kinder, die eine Priesterfrau unter Assistenz verschiedener Götter zur Welt bringt; es sind die späteren Könige der fünften Dynastie. Zum Schluss scheint eine untreue Dienerin dem Könige die Geburt seiner Nebenbuhler melden zu wollen — der Papyrus bricht leider ab.

Zusammen mit diesem in jeder Hinsicht wichtigen Manuskript erwarb die Abteilung noch zwei Todtenbücher, einen demotischen und einen koptischen Papyrus; der Ankauf dieser wertvollen Stücke wurde durch das dankenswerte Entgegenkommen der Familie Lepsius wesentlich erleichtert.

Von anderen Erwerbungen seien drei himjarische Gemmen genannt, die wir Herrn Dr. Mordtmann in Konstantinopel verdanken.

ERMAN

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNGEN

In der Zeit vom 1. Januar bis 31. März 1886 wurden unter Anderem erworben:

ZWEI THÜREN mit Füllungen in eingelegter Arbeit. Kairo, XIII bis XIV Jahrhundert. (Durch freundliche Vermittelung des Kaiserlich deutschen General-Konsuls, Legationsrat von Derenthall.)

BILDERRAHMEN, Holz, geschnitzt und vergoldet, mit dem pfalz-bayerischen Wappen. Anfang XVIII Jahrhunderts.

GIEBELSTÜCK in Stein gehauen, mit eingesetzter Platte aus Majolika von Caffagiolo. Florenz um 1420.

MODELL EINES WEBESTUHLES. Deutschland, XVII Jahrhundert.

NEUN SCHMUCKSTÜCKE aus Atchin auf Sumatra. Gold mit Email und Steinen.

Nachbildung des CORVINUS POKALS in Wiener Neustadt. Original: Silber mit Email. Ende XV Jahrhundert.

GESCHENKE, welche der Sammlung zugingen:

Herr Hauptmann Hoehne. Stockgriff mit Elfenbein und Lack. XVII Jahrhundert.

Fräulein Fournier in Kösen. 27 Stück Kinderspielzeug in Silber. Deutschland, XVIII Jahrhundert.

Herr Hofuhrmacher Löbner. Uhrteile und Spindelkloben, durchbrochen und graviert. Deutschland und England, XVIII Jahrhundert.

Herr Dr. Jagor. Indische Decke in Tuchmosaik.

Herr Oskar Hainauer. Doppeladler aus Schmiedeeisen, vergoldet. Wappenzeichen der Familie Giustiani. Italien, XVI Jahrhundert.

Herr Wilhelm Gumprecht. Zwei Vasen, Majolika. Spanien 1884.

Herr Professor Dr. Anton Ewald. Schmuckstücke, Eisenguss. Berlin um 1820.

Permanente Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe in Weimar. Schüssel, Fayence, blau gemalt. Moustiers um 1720. Zwei Schalen, japanische Fayence.

Herr Sigismund Lassar. Tasse mit Schale, Sèvres-Porzellan.

Herren Krugmann und Haarhaus, Sammetfabrikanten in Elberfeld. Sammlung von Musterabschnitten eigenen Fabrikates, zum Teil nach älteren Stoffen des Kunstgewerbe-Museums gezeichnet.

Herr Professor Dr. Günther. Drei geschliffene und vergoldete Gläser. Schlesien, XVIII Jahrhundert.

STIFTUNG RIEBECK

Dr. Emil Riebeck aus Halle a. S. hatte am Schluss der Ausstellung der von seinen Reisen mitgebrachten ethnographischen und kunstgewerblichen Sammlungen im Kunstgewerbe-Museum, Februar 1884, dem Kunstgewerbe-Museum 331 Gegenstände zum Geschenk gemacht. Von den Kunstwerken, welche Dr. Emil Riebeck in seinem Besitz behielt, überwies er alle diejenigen, welche zur Vervollständigung der Sammlungen von Bedeutung sein konnten, dem Museum als Leihgaben und gestattete, dass sie in die betreffenden Teile des Museums eingestellt wurden.

Herr Lieutenant d. R. Paul Riebeck in Halle a. S., auf welchen nach dem am 22. Juni 1885 erfolgten Tode seines Bruders der gesamte Kunstbesitz des Verstorbenen überging, hat die erwähnten Gegenstände, 52 orientalische Arbeiten von ganz hervorragendem Werte, dem Museum zum Geschenk gemacht. Ferner hat derselbe zur besonderen Erinnerung an Dr. Emil Riebeck aus der zweiten Sammlung desselben gestiftet: ein japanisches Räucherbecken aus Bronzeguss, von drei Dämonenfiguren getragen, 288 cm hoch. Dasselbe wird auf einem Marmorsockel mit bezüglicher Inschrift aufgestellt werden.

Ferner hat derselbe gestiftet:

Die VOLLSTÄNDIGE VERTÄFELUNG, Wände, Thüren und Decke eines in Intarsia und Holzschnitzerei reich ausgeführten Zimmers des XVII Jahrhunderts aus Schloss Flims in Graubünden.

Die GROSSE SAMMLUNG von Photographien, welche Dr. Emil Riebeck auf seinen Reisen in Asien aufgenommen hatte, nebst den Originalplatten. Dieselbe enthält mehrere Tausend Blätter, in Kastenmappen geordnet.

Zur Annahme dieser bedeutenden Schenkung haben Seine Majestät der König geruht, mittels Allerhöchsten Erlasses vom 28. April d. J. die Landesherrliche Genehmigung zu erteilen.

LESSING

II. UNTERRICHTSANSTALT

Schuljahr 1885/86

Das Wintersemester wurde am 5. Oktober begonnen und am 27. März geschlossen.

Ferien vom 24. Dezember bis 3. Januar.

Lehrplan und Lehrpersonal blieben im Wesentlichen wie im vergangenen Jahre.

Der grossen Schülerfrequenz wegen musste die Aktzeichenklasse verdoppelt werden.

Die Zahl der ausgegebenen Unterrichtskarten betrug 1281.

Die Kopfzahl der Besucher:

	Vollschüler	Hospitanten	Zusammen
Schüler	104	436	540
Schülerinnen.	38	102	140
Summa ...	142	538	680

Stipendien zum Besuche der Tages-Fachklassen erhielten durch Bewilligung des Königlichen Ministeriums für Handel etc.:

3 Tischler, 4 Modelleure (darunter eine Dame), 1 Ciseleur, 2 Schlosser, 6 Maler und 1 Kupferstecher; aus dem Fonds der Kronprinz Friedrich-Wilhelm-Stiftung: 1 Bildhauer, 1 Ciseleur und 1 Maler; aus der Dr. O. Markwald-Stiftung: 1 Bildhauer, 1 Ciseleur.

E. EWALD

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE

A. ÖLGEMÄLDE

PAUL MEYERHEIM, Tierbude.

WILHELM CAMPHAUSEN, Episode aus der Schlacht bei Rossbach.

Gesamtaufwand 16 000 Mark.

B. BILDHAUERWERKE

KARL SCHLÜTER, Bronzeabguss einer weiblichen Porträtbüste.

BERNHARD ROEMER, Nixe. Getönte Marmorbüste.

Gesamtaufwand 3 500 Mark.

C. HANDZEICHNUNGEN ETC.

FRIEDRICH KAISER, 20 Aquarelle und Zeichnungen.

Gesamtaufwand 600 Mark.

JORDAN

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

Siebenter Jahrgang — No. 4. — 1. Oktober 1886

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN
1. APRIL — 30. JUNI 1886

A. GEMÄLDE-GALERIE

Anfangs April gelangte als »Anhang zum beschreibenden Verzeichnis der Gemälde von 1883« das »Verzeichnis der im Vorrat der Galerie befindlichen sowie der an andere Museen abgegebenen Gemälde« zur Ausgabe. Damit ist der ganze Galeriebestand katalogisiert, nachdem das Verzeichnis von 1883 und der Nachtrag zu demselben von 1885 die in Berlin öffentlich ausgestellten Gemälde beschrieben haben. Das letzte abschliefsende Verzeichnis enthält nicht nur diejenigen Bilder, welche in der neuesten Zeit, in den Jahren 1878, 1880 und 1884, an die Provinzial-Museen abgegeben wurden, sondern auch die schon früher, in den Jahren 1837 und 1842, an auswärtige Galerien verteilten Stücke. Verzeichnet sind auch unter den in den Berliner Depots aufbewahrten Bildern diejenigen Stücke, welche bei der Prüfung der längst ausgeschiedenen, in den Magazinen aufgespeicherten Gemälde als beachtenswert wieder hervorgeholt, in den neuen Vorratsräumen aufgestellt und so der Sammlung einverleibt wurden.

JUL. MEYER

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Die Abteilung hat keine Erwerbungen gemacht, mit Ausnahme eines einzigen Abgusses, eines weiblichen Kopfes (abgeb. Athen. Mitth. des Inst. X, 1885, Taf. 9, vgl. S. 266).

Herr Dr. Wernicke war als Hilfsarbeiter bei der Abteilung damit beschäftigt, den illustrierten Katalog druckfertig zu machen. Die übrigen Arbeiten auch in der Werkstatt und am Ausgrabungsplatze in Pergamon nahmen ihren Fortgang.

CONZE

II. ABTEILUNG FÜR MITTELALTERLICHE UND RENAISSANCE-PLASTIK

Von dem Antiquarium wurden der Sammlung neun kleinere Bronzen überlassen.

Aufserdem kamen durch Erwerbung hinzu:

1. Fünf italienische Bronzeplaketten.
2. Eine Madonnenstatuette aus Elfenbein; italienische Arbeit des XIV Jahrhunderts.
3. Madonnenrelief in Stuck; italienisch, XV Jahrhundert.
4. Eine weibliche und drei männliche Heilige, in Holz geschnitzt, unbemalt, in $^3/_4$ Lebensgröfse. Arbeiten der Riemenschneiderschen Werkstatt.

5. Wasserträger, Bronzestatuette; italienisch, XVI Jahrhundert.
6. Ein kleines aus dem Model gedrücktes Thonrelief des hl. Hieronymus; westfälische Arbeit des XV Jahrhunderts.

Während der Sommermonate musste ein Teil der Sammlung geschlossen werden, da durch die Überweisung des, früher den nordischen Altertümern gewidmeten Saales an die Abteilung eine durchgreifende Umänderung in der Aufstellung, sowohl der Originalwerke als der Gipsabgüsse notwendig wurde.

I. V.
V. TSCHUDI

C. ANTIQUARIUM

Erwerbungen:

BRONZEN:

1. Medaillon mit altertümlichem Gorgoneion aus Neandreia in Troas;
2. Statuette eines jugendlichen Herkules;
3. Statuette einer Tyche mit Füllhorn; beide aus der Sammlung der Renaissance-Skulpturen übernommen;
4. Altertümliche Artemisstatuette aus Thesprotien.

TERRAKOTTEN:

15 kleine Terrakotten aus Kleinasien.

MISCELLANEEN:

1. Goldring mit flachvertiefter Darstellung in der Goldplatte (Frauengruppe, eine sitzende mit Spiegel, eine vor ihr stehende Frau);
2. blaues Henkelgefäfs aus Glas mit weifser Schlange um den Hals und weifsen Ringen um den Bauch; bei Neapel gefunden;
3. acht Stierköpfe aus Blei; Votivgeschenke, aus Panticapaeum.

CURTIUS

D. MÜNZKABINET

In den Monaten April bis Juni 1886 wurde die Sammlung um 343 Stück vermehrt, darunter 3 Gold- und 184 Silbermünzen. Die erworbenen GRIECHISCHEN Münzen, 126 an der Zahl, zeichnen sich zumeist durch vorzügliche Erhaltung aus; zum Teil sind sie durch ihre Fundorte beachtenswert, unter denen Palmyra, Lappa (Argyropolis) auf Kreta, Sedment el Gebel (eine Stadtruine unweit des alten Herakleopolis) und Karthago zu nennen sind. Als besonders wertvoll ist unter ihnen die altertümliche Tetradrachme der kretischen Stadt Axos hervorzuheben, mit dem Apollokopf auf der einen und dem Dreifufs auf der anderen Seite und einer auffallenden Form des Vau im Stadtnamen. Eine Münze der Stadt Pallantia mit den Typen des achäischen Bundes füllte eine Lücke in der Reihe dieser Bundesmünzen. Merkwürdig ist ferner eine Tetradrachme mit den Typen von Athen und einer phönikischen Aufschrift. Vier andere athenische Tetradrachmen barbarischen Stiles rühren nebst einer mit himjarischem Stempel versehenen und neun himjarischen Münzen mit einheimischer Schrift aus der Gegend östlich von Sana im südlichen Arabien her und gestalten diese Reihe zu einer besonders reich in unserer Sammlung vertretenen. Unter den griechischen Münzen der römischen Zeit ragt durch ihre schöne Erhaltung die Bronzemünze von Halikarnassus mit den Köpfen des Hadrian und Herodot hervor. Eine Erwerbung ersten Ranges ist sodann durch den Ankauf eines Bronzemedaillons des jugendlichen M. Aurel gelungen, welches sich an die Reihe der von Antoninus Pius gelegentlich der neunten Säkularfeier der Stadt Rom geprägten Medaillons anschliefst und den Aeneas und Ascanius mit den Gesichtszügen des Antoninus Pius und M. Aurel nach ihrer Landung die Sau opfernd darstellt. Eine Goldmünze des Macrinus verminderte die Zahl der noch immer unter den römischen Aurei vorhandenen Lücken. Zwei Bronzemünzen des Cunobelinus endlich brachten der Sammlung bisher in ihr nicht vertretene Typen dieses merkwürdigen britischen Königs. 85 ARABISCHE Münzen entstammen südarabischen Funden und sind

zum grofsen Teil bisher unbekannt. Unter den MITTELALTERLICHEN Münzen ist durch besondere Schönheit ausgezeichnet ein aus dem Odenwalder Funde herrührendes Bracteat des Friedrich Barbarossa, die einzige Münze, auf welcher der Kaiser mit einem Schnurrbart dargestellt ist. Ein Denar mit dem Paulus auf der einen Seite und einem Bischof auf der anderen ist durch die zu: »Wildeshausen« zu ergänzende Umschrift als eine von dieser Grafschaft ausgegangene Nachahmung der Münsterschen Denare gesichert. Erwähnung verdient auch ein aus dem Ilmersdorfer Funde erworbener Morizpfennig, der durch die Aufschrift: MAVRICIVS DVIT beweist, dass er die Nachbildung der gleichartigen Münze des Herzogs Bernhard von Sachsen ist, und nicht das entgegengesetzte Verhältnis vorliegt. Den wertvollsten Erwerb bilden jedoch zwei altrussische Rubelbarren mit ausgeprägten Stempeln aus der Zeit des Dimitri Donski (1360—1370), die 1864 bei Staro-Achteebinsk an der Nordgrenze des Astrachaner Gouvernements in einem Mongolengrabe gefunden sind. Die MEDAILLEN-SAMMLUNG hat durch 9 schöne Bleie eine wertvolle Ergänzung der Medaillen des Tobias Wolf erfahren. Geschichtlich merkwürdig ist die von Camelio gearbeitete Medaille des Papstes Sixtus IV auf die Verkündigung des Ablasses im Jahre 1475. Die schönste Zierde aber bilden die Bronzemedaillen des Nürnberger Humanisten Scheurl und seiner Gattin und des Nürnberger Feldhauptmanns Chr. Furer von 1526, Medaillen von solch vorzüglicher Erhaltung neben gröfsestem künstlerischen Werte, wie sie die Sammlung unter den deutschen bisher überhaupt nicht besessen hat.

Seine Majestät der Kaiser und König haben Allergnädigst geruht, dem Münzkabinet fünfzehn Münzen des vergangenen Jahrhunderts zu überweisen. Aufserdem sind zu erwähnen Geschenke des Magistrats der Stadt Nürnberg, sowie der Herren Brakenhausen, Erman, Hahlo, Mommsen, Moritz, Schweinfurth (thönerne Gussformen für Münzen der Kaiser Maximianus und Licinius; in Arsinoe, Medinet el Fajum, gefunden) und von Winterfeld.

I. V.
MENADIER

E. KUPFERSTICHKABINET

Im zweiten Quartal des laufenden Jahres wurden eine Reihe von Erwerbungen gemacht, unter denen die bedeutenderen sind:

A. KUPFERSTICHE

MEISTER E. S. von 1466. Maria auf dem Halbmond. B. 33.

ISRAEL VON MECKENEM. Der hl. Georg. B. 98.

MEISTER VON ZWOLLE. (Meister mit der Weberschütze.) Maria immaculata. P. 75. Kämpfende Kentauren. P. 77.

UNBEKANNTER MEISTER mit dem Zeichen W. verbunden mit einer Marke. Der Stammbaum Christi. B. VI S. 56, No. 13.

MEISTER B. M. Madonna von zwei Engeln gekrönt. B. VI S. 392, No. 3.

WENZEL VON OLMÜTZ. Der Tod der Maria nach Schongauer. B. 22.

MAIR VON LANDSHUT. Simson und Delila. B. 3.

GEORG PENCZ. Bildnis des Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen. B. 126.

HANS SEBALD BEHAM. Ornament. B. 244.

BARTHEL BEHAM. Kleopatra. B. 12.

DERSELBE. Amor auf der Weltkugel reitend. B. 32.

DERSELBE. Der hl. Christophorus. B. 10.

JAKOB BINCK. Bathseba im Bade. B. 6.

DERSELBE. Der hl. Georg. B. 23.

DERSELBE. Der Knabe mit 2 Fischen. B. 86.

HANS SEBALD LAUTENSACK. Landschaft mit der Taufe Christi. B. 46.

GEORG FRIEDRICH SCHMIDT. Anna von Oesterreich, Königin von Frankreich. Jacobi 26.

DERSELBE. Der Erzbischof von Cambray. Jacobi 47.

DERSELBE. Friedrich der Grofse, König von Preufsen. Jacobi 62.

DERSELBE. Der Minister von Görne. Jacobi 70.

DERSELBE. Der Patriarch Jakob. Jacobi 139.

DERSELBE. Der General von Schouwalof. Jacobi 143.

DERSELBE. Vignette mit den drei Schmieden. Jacobi 158a.

GEORG FRIEDRICH SCHMIDT. Vignette mit den sieben musizierenden Männern. Jacobi 158 b.

DERSELBE. Niederländische Bauernunterhaltung. Jacobi 160.

UNBEKANNTER DEUTSCHER MEISTER DES XV JAHRHUNDERTS. Christus am Kreuz. P. II S. 220, No. 72. Geschenk Sr. Durchlaucht des Fürsten Truchsess von Waldburg Wolffegg-Waldsee zu Wolffegg (Württemberg). Neuer Abdruck einer alten Platte, im Besitze des Herrn Geschenkgebers.

MEISTER MIT DEN ERBSENSCHOTEN. Ecce homo. B. VIII S. 35, No. 1.

LUCAS VAN LEYDEN. Vier Soldaten in einem Wald. B. 141.

DERSELBE. Junger Mann an der Spitze einer bewaffneten Schaar. B. 142.

DERSELBE. Der hl. Georg. B. 121.

ROBETTA. Allegorie auf die Musik. B. 23. P. V S. 59, No. 23.

GIULIO CAMPAGNOLA. Ganymed. B. 5 II.

MARCO DA RAVENNA. Opferung eines Bockes. B. 220.

DERSELBE. Urteil des Paris. P. VI S. 25, No. 135, Kop. B.

AGOSTINO VENEZIANO. Das alte geputzte Weib und der reiche Mann. P. 183.

DERSELBE. Die Armeen Karls V und Solimans II. B. 419.

BENEDETTO VERINO, DER SOGENANNTE MEISTER MIT DEM WÜRFEL. Amor und Psyche von Nymphen umgeben. B. 46. I. und II. Zustand.

GIULIO BONASONE. Moses befiehlt den Juden, das Manna zu sammeln. B. 5.

GIORGIO GHISI. Die Darstellung der Verleumdung des Appelles nach Luca Penni. B. 64.

UNBEKANNTER ITALIENISCHER MEISTER DES XVI JAHRHUNDERTS. Ansicht von Algier, 1541.

B. HOLZSCHNITTE

ALBRECHT DÜRER. Claudii Ptolomaei Geographicae enarrationis libri octo Bilibaldo Pirckheymhero interprete. Strafsburg, Grieninger 1525, darin ein Holzschnitt, darstellend die Armillarsphäre von Dürer. P. 202.

ALBRECHT DÜRER. »Ercules« B. 127 und »Das Männerbad«, B. 128. Abdrücke der seltenen Platten ohne das Monogramm Dürers.

DERSELBE. Runde Scheibe, sog. Knoten, B. 144.

HANS SEBALD BEHAM. Venus. Aus der Planetenfolge. P. 187 I.

UNBEKANNTER MEISTER DER MAILÄNDISCHEN SCHULE UM 1490. Kopf eines bartlosen Mannes im Profil nach links auf schwarzem Hintergrund. Vgl. Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen V S. 316.

FRANCESCO DE NANTO. Christus und die Samariterin. P. 27.

ANDREA ANDREANI. Die Anbetung der hl. drei Könige nach Luini. B. XII, II, No. 4. Farbenholzschnitt in zwei Platten.

UGO DA CARPI. Der Neid aus dem Tempel der Musen vertrieben; nach Peruzzi. B. XII, VIII, No. 12. Farbenholzschnitt in zwei Platten.

JOHANN WECHTLIN. Ein Todtenkopf. B. 6. Farbenholzschnitt in zwei Platten.

C. ZEICHNUNGEN

UNBEKANNTER DEUTSCHER MEISTER VOM ENDE DES XV JAHRHUNDERTS. (Meister P. P. W.?) Figurenreiche Darstellung kriegerischer Scenen. Wahrscheinlich Teil des Originalentwurfs zu den grofsen Kupferstichen des Meister P. P.W. (Pass. II S. 160), welche die Begebenheiten im Schweizerkrieg (1499) illustrieren. Federzeichnung.

FRANS HALS. Zwei Männer an einem Tische sitzend. Schwarze Kreide, weifs gehöht.

D. REPRODUKTIONSWERKE UND PHOTOGRAPHIEN

»DENIS GAULTIER« von Oskar Fleischer. Leipzig 1886. 8°. (Publikation einer im Kupferstichkabinet befindlichen, aus der ehemaligen Sammlung Hamilton stammenden Handschrift.)

227 PHOTOGRAPHIEN nach Gemälden und Zeichnungen älterer Meister.

LIPPMANN

F. ETHNOLOGISCHE UND NORDISCHE ABTEILUNG

I. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG

Aus Afrika hat Herr Dr. W. Joest die Ethnologische Abteilung neu bereichert durch Zuwendung der aus seiner afrikanischen Reise von der Ostküste zurückgebrachten Sammlungen. Ebenso wurden von Herrn Dr. Schwarz einige Gegenstände übergeben aus der im Auftrage des Auswärtigen Amtes unternommenen Erforschung der Kamerunländer.

Aus Australien sind Herrn Zahlmeister Weisser Sammlungen aus Neu Guinea zu danken und aus Amerika haben die Skulpturen Guatemala's weitere Zufügungen erhalten.

Aus Asien hat Herr Regierungskommissar Pfaffius das wertvolle Exemplar einer Schamanen-Ausrüstung von den Burätan beschafft; von Herrn Müller-Beck ist eine interessante Sammlung aus Japan zum Geschenk übergeben, und indische Sammlungen sind von Herrn Minchin erworben (durch Vermittelung Herrn Dr. Jagors).

II. NORDISCHE SAMMLUNG

Die nordischen Altertümer haben sich wie folgt vermehrt:

DEUTSCHLAND. PROVINZ BRANDENBURG, Bronzen und Steingeräte von Rhinow, Geschenk des Herrn Gutsbesitzer E. Weigel auf Buchhorst; Bronzen aus der Gegend von Soldin, Geschenk des Herrn Oekonom P. Wendeler daselbst; eine gröfsere Zahl von Thongefäfsen, zum Teil von sehr seltener Form in Charlottenburg gefunden, Geschenk des Herrn Geheimen Medizinalrat, Professor Dr. Virchow hierselbst; Steingeräte von Schmöckwitz bei Köpenick; Geschenk des Herrn Translator Finn hierselbst.

PROVINZ POSEN. Eine sehr gut erhaltene Gesichtsurne, durch einige besondere Eigentümlichkeiten ausgezeichnet, Geschenk Sr. Excellenz des Herrn Staatsministers Dr. Friedenthal; sodann Funde aus dem Gräberfelde bei Mogilno; durch Ankauf erworben.

PROVINZ WESTPREUSSEN. Ein gröfserer Bronzefund sowie einige Fiebeln aus Gräbern aus der Umgegend von Marienburg; durch Ankauf erworben.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN. Einige kleinere Funde von verschiedenen Fundstellen; durch Ankauf erworben.

PROVINZ SACHSEN. Einige Skelette aus Flachgräbern der Steinzeit mit den dazu gehörigen Beigaben aus der Gegend von Merseburg, sowie einige Fundstücke aus der Gegend von Hausweindorf, Kreis Aschersleben, wurden durch Ankauf erworben.

Aufserdem wurde wiederum eine Reihe interessanter Fundstücke aus den Gräberfeldern bei Tangermünde von Herrn Apotheker Hartwich daselbst geschenkt.

FREIE REICHSSTADT LÜBECK. Ein Feuersteinschmalmeifsel, in einem Vorstadtgarten daselbst gefunden; durch Ankauf erworben.

KÖNIGREICH BAYERN. Verschiedene Funde aus Höhlen und Gräbern Oberfrankens und der Oberpfalz; durch Ankauf erworben.

DÄNEMARK. Ein Feuersteindolch aus Jütland. Geschenk des Herrn Marinemaler Bombach hierselbst.

RUSSLAND. Eine Hirschhornaxt aus der Gegend von Dünaburg; Ankauf.

A. BASTIAN

G. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Dem abgelaufenen Vierteljahr gehören aus administrativen Gründen die Erwerbungen an, die der Unterzeichnete auf der ihm von Sr. Excellenz dem Herrn Minister gewährten Studienreise im Winter 1885/86 in Ägypten gemacht hat.

Nach Abzug der Ostraka und Papyrus beläuft sich die Zahl der bei dieser Gelegenheit erworbenen Altertümer auf etwa tausend

Stück, die sich im Wesentlichen, die gröfseren Fragmente mit eingerechnet, wie folgt verteilen:

Kleinere Statuen und Statuetten	44.
Reliefs	24.
Bronzen	67.
Fayencen	112.
Terrakotten	204.
Glasfiguren	120.
Schnitzereien	15.
Schmucksachen	13.
Skarabäen	27.
Gefäfse	83.
Möbel	4.
Mumie	1.
Totenstatuetten	25.
Zubehör von Tiermumien	17.
Kinderspielsachen	9.

Besonders hervorgehoben seien die folgenden Stücke:

Gruppe eines Ehepaares und seines Sohnes, aus dem alten Reich; leider fehlen zwei Köpfe.

Kleine, völlig erhaltene Frauenstatue des mittleren Reiches.

Altertümlich steife Holzstatue eines Mannes, etwa derselben Zeit.

Oberteil einer Porträtstatue von besonderer Schönheit; neues Reich.

Statuette des »Obersten der Schuster«; neues Reich.

Statuette zweier musizierender Affen.

Drei Holzstatuen eines Ehepaares und seines Sohnes. Feinste archaistische Arbeit der saitischen Zeit.

Lebensgrofser Priesterkopf, derselben Zeit.

Bronzene Statuette eines Priesters mit Porträtkopf, derselben Zeit.

Relief des alten Reiches, Porträt eines Mannes in etwa Dreiviertelgröfse.

Kleines Relief, eine Schwalbe darstellend, Modell für eine Hieroglyphe.

Ovale Elfenbeinplatte mit Reliefdarstellung eines Frosches und verschiedener Symbole, von gröfster Naturwahrheit.

Halsschmuck aus hellgrüner Fayence; das Mittelstück, das Götterfiguren in durchbrochener Arbeit darstellt, gleicht an Feinheit einer Goldschmiedearbeit.

Zwei Vasen in grüner Fayence mit aufgemalten Bildern von Wasserpflanzen und Vögeln.

Grofse alabasterne Totenstatuette eines Königs, mit merkwürdiger Inschrift, in welcher der Name des Herrschers an den beiden Stellen, wo er vorkommt, ausradiert ist. Neues Reich.

Zwei Totenstatuetten des mittleren Reiches. Es sind nur einige wenige aus so alter Zeit bekannt.

Grofse geschnitzte Bettstelle.

Grofser bronzener Affe; als Neujahrsgeschenk bezeichnet.

Grofser bronzener Löwe in streng stilisierten Formen.

Katze, mit ihren Jungen spielend; kleine sehr lebendige Bronze.

Weihgeschenke eines Tempels des löwenköpfigen Gottes Schu, diesen selbst und sein heiliges Tier darstellend, neunundzwanzig an der Zahl, meist Bronzen. Besonders hervorzuheben ist ein grofser Löwe von spätem Stil; ein Relief, einen schreitenden Löwen darstellend; ein Dioritgefäfs, das von einem Löwen gehalten wird u. a. m. Die Stücke gehören zum Teil schon griechischer Zeit an.

Ägyptische Terrakotten griechisch-römischer Zeit, wie sie gleichsam als Heiligenbilder in den Privathäusern der ärmeren Bevölkerung standen. Sie stellen mit wenigen Ausnahmen ägyptische Götter und Dämonen in griechischer Umbildung dar und sind für die Kenntnis der spätesten Entwickelungsstufe der ägyptischen Religion von grofser Wichtigkeit.

Christlicher Grabstein aus dem Faijum, merkwürdig, da das alte ägyptische Lebenszeichen (das sogenannte Henkelkreuz) als christliches Kreuz zwischen A und Ω steht.

Auch die Erwerbung alter Schriftdenkmäler nahm einen befriedigenden Verlauf. Es konnten 1077 Ostraka erworben werden, unter denen besonders demotische Stücke von seltener Gröfse und Erhaltung hervorzuheben sind. Merkwürdig ist ein aramäisches Ostrakon aus Elephantine, vermutlich entstammt es wie die anderen aramäischen Denkmäler Ägyptens der Zeit der persischen Herrschaft.

Ueber die noch nicht abgeschlossenen Erwerbungen von Papyrus, zu denen Se. Excellenz der Herr Minister einen gröfseren Betrag zur Verfügung stellte, wird später zu berichten sein. Hier sei nur zweier, leider zerbrochener Briefe aus dem neuen Reich gedacht, sowie einiger Schreibtafeln derselben Zeit, deren eine den Anfang des Weisheitsbuches des Anii enthält.

Ein ganz neues Gebiet in unserer Sammlung eröffnete die Erwerbung einiger südarabischer Steindenkmäler, die der Reisende Herr Glaser mitgebracht hatte. Das Hauptstück bildet die lange Inschrift eines Königs von Hadaqân mit historisch interessanten Angaben. Bemerkenswert sind auch ein gröfserer Altar, eine Bronzetafel und einiges unter den kleineren Altertümern.

Die Abteilung hatte sich verschiedener höchst erwünschter Geschenke zu erfreuen: Herr Konsularagent Todrus Bulos, dem das Museum schon von früher her zu Dank verpflichtet ist, überwies einen schönen uneröffneten Mumienkasten aus dem Funde von Mealah. Herrn Dr. Wildt in Kairo verdanken wir den Kasten einer Sperbermumie; mannigfache, zum Teil höchst interessante Stücke dem besonderen Gönner unserer Sammlung, Herrn Professor Schweinfurth. Weitere Gaben erhielten wir von den Herren Brugsch-Bey, Dutilh, Maspero, Moritz, von Scherff, Steindorff, Vida. Zu grofsem Danke verpflichteten uns endlich die Herren Pelizaeus und Hasselbach, die sich der Verpackung und Expedition unserer Kisten annahmen, sowie der alte Freund der Abteilung, Herr Generalkonsul Travers, der eine Anzahl ihm gehöriger Altertümer uns bereitwillig cedierte.

ERMAN

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

In Befolgung der durch Allerhöchsten Erlass vom 31. März 1885 genehmigten Grundzüge eines Statuts für das Kunstgewerbe-Museum ist zur Wahrung einer angemessenen Verbindung der Anstalt mit den Kreisen des Kunstgewerbes und seiner Interessenten ein Beirat gebildet worden und am 27. Mai 1886 zur ersten Sitzung zusammengetreten.

Der Beirat besteht aus 24 stimmberechtigten Mitgliedern, nämlich: den 3 Direktoren des Kunstgewerbe-Museums, 3 Vertretern der Stadt Berlin und 18 den Kreisen der Kunstgewerbetreibenden, der Architekten und anderer Kenner und Freunde des Kunstgewerbe-Museums angehörenden Mitgliedern, welche Se. Majestät der Kaiser und König durch Allerhöchsten Erlass vom 28. April 1886 auf drei Jahre ernannt haben. An den Sitzungen des Beirats nehmen Teil: ein Delegierter Sr. Kaiserlichen und Königlichen Hoheit des Kronprinzen, der Generaldirektor der Museen als Vorsitzender, sowie drei Regierungskommissare des Herrn Ministers für Handel und Gewerbe und des Herrn Ministers der geistlichen etc. Angelegenheiten.

Aus dem Beirat sind drei ständige Kommissionen gebildet, eine Kommission für die Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung, die Unterrichts-Kommission und die Sammlungs-Kommission, welche letztere die Funktionen der Sachverständigen-Kommissionen bei den Königlichen Museen ausübt.

SAMMLUNGEN

In der Zeit vom 1. April bis 30. Juni wurden u. A. erworben:

FRANZÖSISCHE MÖBEL des XVI Jahrhunderts: 1 Buffet, 1 niedriger Schrank, 1 Lehnstuhl, verschiedene Pilaster und Füllungen.

HOLZSCHNITZEREIEN IN KERBSCHNITT: Aeltere Arbeiten aus Kleinasien: Spiegelkapseln, Gefäfse und Geräte.

MODELL EINER KANZEL in Gestalt des Schiffes Christi. Deutschland XVIII Jahrh.

ZWEI FÜLLUNGEN eines Möbels: Mythologische Figuren auf Pergament gemalt. Italien XVI Jahrh.

DREI KAMINFRIESE, Stein. Italien XV bis XVI Jahrh.
POTPOURRI, Porzellan mit Genrescenen bemalt. Berlin um 1780.
MÖRSER, Bronzeguss mit Reliefs. Italien XV Jahrh.
BECKENSTÄNDER, Schmiedeeisen. Venedig XIV Jahrh.
OBERLICHTGITTER, Schmiedeeisen. Frankreich um 1710.
OBERLICHTGITTER, Schmiedeeisen. Augsburg um 1750.
GALVANISCHE NACHBILDUNG von Becken und Kanne. Original Silber vergoldet. Nürnberger Arbeit um 1720. Durch gütige Erlaubnis des Besitzers, des Oberpräsidenten von Pommern, Herrn Grafen von Behr-Negendank.

GESCHENKE, welche der Sammlung zugingen:
Herr VON RADOWITZ, Kaiserlich deutscher Botschafter zu Konstantinopel. Sammlung bäuerlicher Töpferwaren von den Dardanellen.
Frau Rechnungsrat ELISE BLOEM in Schöneberg. Zwei Miniaturbilder. Deutschland XVIII Jahrh.
Frau A. BECK in Rohrbeck. Zwei Porzellanteller. Berlin um 1800.
KÖNIGLICHE BIBLIOTHEK zu Berlin. Buchschliefse, Silber, um 1700.
Frau DIREKTOR ERMAN in Berlin. Halsband und Armband, Silber. Moderne ägyptische Arbeit.
Freifrau VON SEYDLITZ UND KURZBACH in Dresden. Vier Schmuckstücke, Gold mit Steinen und Email, um 1800.
Herr Direktor Dr. BODE. Teil eines Rahmens. Florenz XVI Jahrh.
Freifrau VON SIERSTORPFF-KRAMM in Driburg. Tasse mit Schale. Chinesisches Porzellan. XVIII Jahrh.

An LEIHGABEN gingen dem Museum zur Ausstellung zu:
Se. Königliche Hoheit Prinz FRIEDRICH LEOPOLD von Preufsen.

Sammlung von 44 mittelalterlichen Kirchengeräten, zumeist Bronze mit Grubenschmelz, ferner aus Gold und Elfenbein; darunter das Vortragekreuz mit den Reliquien Kaiser Heinrich II, aus dem Domschatz in Basel stammend.

Die Kirchengeräte sind Teile der Sammlung, welche Se. Königliche Hoheit Prinz Karl von Preufsen in dem Klosterhof in Glienicke bei Potsdam angelegt hat.
KÖNIGLICHES HOFMARSCHALL-AMT. Berlin. Drei Oefen. Deutschland XVII bis XVIII Jahrh.
Herr Dr. JAGOR in Berlin. 2 Thüren in Holz geschnitzt, von einem altindischen Tempel.

Werke NEUER INDUSTRIE haben ausgestellt:
Herr Hofjuwelier HUGO SCHAPER. Schmuckstücke.
Herr Hofgraveur R. OTTO, Berlin. Graveurarbeiten.
Herr Graveur C. VOIGT, Berlin. Graveurarbeiten.
Herr Graveur HASEROTH, Berlin. Graveurarbeiten.
Frau HERMINE WERNICK in Köln. Kunststickereien.

DIE XV SONDERAUSSTELLUNG

9. März bis 10. April

umfasste:

1. Die von Sr. Kaiserlich Königlichen Hoheit dem KRONPRINZEN des Deutschen Reichs und von Preufsen gnädigst geliehenen Gipsabgüsse von Waffen der Armeria zu Madrid sowie von Büsten und Holzschnitzereien ebendort.

Angefertigt auf Veranlassung des Barons Stuers durch den Former Kreittmayr in München.

2. Arbeiten der Königlichen PORZELLAN-MANUFAKTUR, darunter

a) das von Ihren MAJESTÄTEN für Se. Königliche Hoheit den Erbgrofsherzog von Baden als Hochzeitsgeschenk bestimmte Tafelgeschirr.
b) die von Sr. Königlichen Hoheit dem Prinzen GEORG VON PREUSSEN geliehene Reproduktion des Tafelaufsatzes, welchen Friedrich der Grofe für die Kaiserin Katharina von Russland anfertigen liefs.

3. Abdrücke der gravierten Grabplatten im Dome zu Freiberg i. S., gefertigt von der Gerhard'schen Buchdruckerei daselbst.

XVI SONDERAUSSTELLUNG
am 9. Juni beginnend.

1. Aquarelle und Ölskizzen von Herrn MAX KOCH und Herrn ALEXANDER KIPS, beide Lehrer am Königlichen Kunstgewerbe-Museum. Aufnahmen von Landschaften und antiken Bauwerken behufs Darstellung des Panoramabildes von Pergamon.

2. Adresse an Seine Königliche Hoheit den Erbgrofsherzog von Baden, gefertigt von Herrn HOFFACKER, Lehrer am Königlichen Kunstgewerbe-Museum.

LESSING

UNTERRICHTSANSTALT

Das Sommerquartal wurde am 4. April begonnen und am 30. Juni geschlossen.

Die Anzahl der ausgegebenen Unterrichtskarten betrug 1058.

Die Kopfzahl der Besucher:

	Volksschüler	Hospitanten	zusammen
Schüler	118	319	437
Schülerinnen	36	101	137
im Ganzen	154	420	574

Durch den Herrn Minister für Handel und Gewerbe erhielten 2 Schüler der Malklasse besondere Unterstützungen zu einer Studienreise nach Rom.

Die Ausstellung der Schülerarbeiten findet in der ersten Woche des Monats Oktober statt.

E. EWALD

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE

A. BILDHAUERWERKE

C. BEGAS, getönte Marmorbüste »Porträt des Herrn von Marées«.
Aufwand 3000 Mark.

B. HANDZEICHNUNGEN ETC.

A. RETHEL, »Heilung des Lahmen«. Aquarell.
M. KLINGER, fünf Blatt Federzeichnungen.
A. BÖCKLIN, zwei Bleistiftzeichnungen.
H. KAUFFMANN, eine Federzeichnung.
C. MOSER, ein Aquarell.
M. VON SCHWIND, desgleichen.
E. KIRCHNER, sechszehn Blatt Aquarelle und Zeichnungen.
W. VON KAULBACH, »Trauung Albrecht Dürers« und »Ceres«, Zeichnungen.
F. WAGNER, sechszehn Ölskizzen zu den Wandgemälden im Tivoli Vauxhall in London.
C. ROTTMANN, ein Aquarell.
FR. OVERBECK, Zeichnung »Kinderfries mit den Attributen der Künste«.
L. PASSINI, Aquarellporträt R. Hennebergs. (Vermächtnis von Frl. Minna Henneberg.)

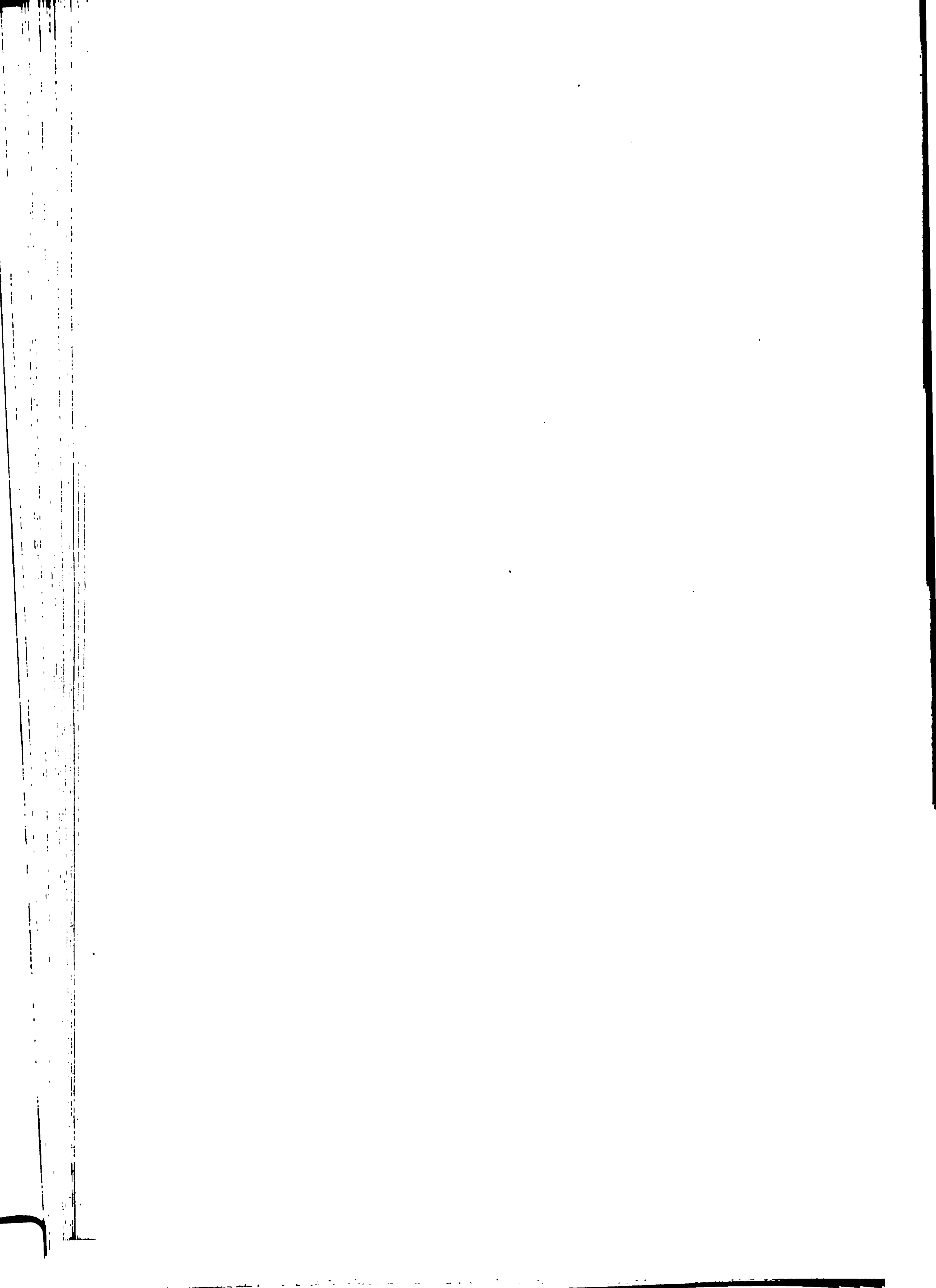
Eine Sammlung von Holzschnitten (Probedrucke) der Meister: L. Richter, M. von Schwind, Schnorr von Carolsfeld, A. Rethel, von Führich u. A.

Die Lithographien-Sammlung wurde um 29 Nummern vermehrt.

Gesamtaufwand rund 9300 Mark.

JORDAN

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

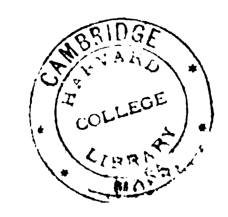


JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN





SIEBENTER BAND

I. HEFT

BERLIN 1886
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT.

Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen:

Berlin:

Königliche Museen I

Königliche National-Galerie XI

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Empirische Betrachtungen über die Malereien von Michelangelo am Rande der Decke in der sixtinischen Kapelle. Von W. Henke 3

Mit vier Hochätzungen.

Das Rathaus zu Posen. Von H. von Dehn-Rotfelser 20

Mit einer Heliogravüre und einer Hochätzung.

Die italienischen Skulpturen der Renaissance in den Königlichen Museen zu Berlin. VI. Die florentiner Marmorbildner in der zweiten Hälfte des Quattrocento. Von W. Bode 23

Mit einem farbigen Lichtdrucke und sieben Hochätzungen.

Das Pferd in der Kunst des Quattrocento. Von H. Weizsäcker 40

Mit vier Hochätzungen.

Das Frauenbildnis des Sebastiano del Piombo aus Schloss Blenheim. Von Julius Meyer 58

Mit einer Heliogravüre und zwei Hochätzungen.

Redakteur: R. DOHME.

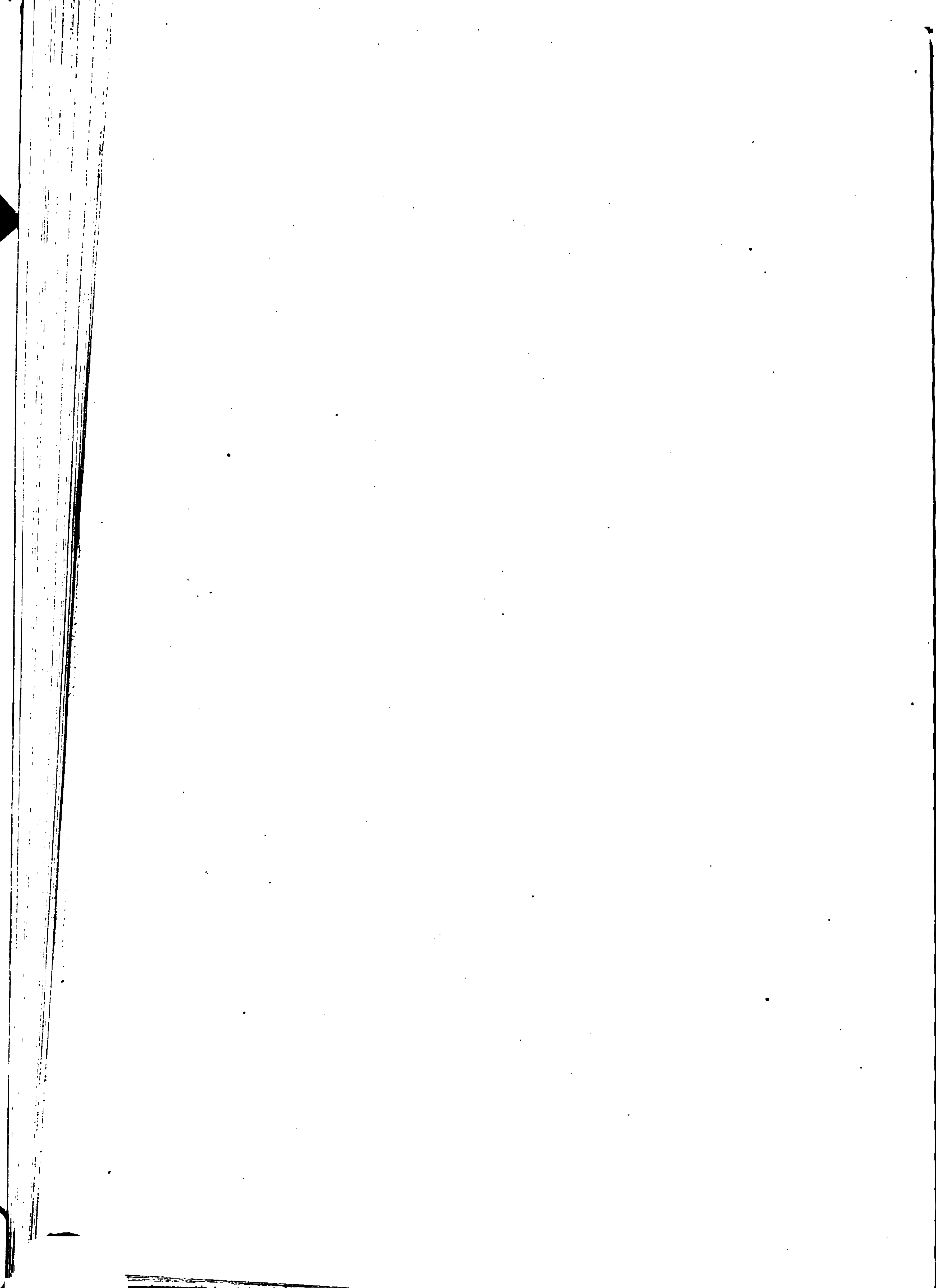
DER »KUNSTFREUND« HAT MIT ABSCHLUSS DES ERSTEN JAHRGANGES ZU ERSCHEINEN AUFGEHÖRT.

DIESES HEFT ENTHÄLT EINE BEILAGE DER »GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST« IN WIEN UND VON BERNARD QUARITSCH IN LONDON.

STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN



EMPIRISCHE BETRACHTUNGEN ÜBER DIE MALEREIEN VON MICHELANGELO AM RANDE DER DECKE IN DER SIXTINISCHEN KAPELLE

VON W. HENKE

> Ohne die Sixtinische Kapelle gesehen zu haben, kann man sich keinen anschauenden Begriff machen, was Ein Mensch vermag.
> GOETHE

Die grofsen Werke der Malerei und Skulptur stellen das Leben des Menschen in der Art dar, dass sie bezwecken, die Ideen zu verkörpern, welche das menschliche Leben bewegen, und sich dazu der Abbildung des menschlichen Körpers bedienen, in Lagen und Aktionen, welche ihm Gelegenheit geben, diese Ideen, handelnd oder leidend zum Ausdrucke zu bringen. Es sind nun zwei Arten der Betrachtung solcher Kunstwerke möglich, welche uns dazu führen können, ihren Sinn zu verstehen und ihre Wirkung auf uns dadurch zu verstärken. Die eine geht von den Ideen aus, deren Verkörperung oder sinnbildliche Darstellung der Grund und die Absicht gewesen sind, wozu dieselben haben hergestellt werden sollen, und es kommt dann darauf an, zu erkennen, ob und wie es den dazu berufenen Kräften, den Künstlern, gelungen ist, diesen Zweck zu erreichen. In dieser Absicht macht man sich zuerst klar, welches die Ideen waren, von denen die Zeit und Umgebung, aus der die Werke stammen, bewegt wurden, sodann wie die zu ihrer künstlerischen Gestaltung berufenen Menschen von ihnen so erfüllt oder beeinflusst waren, dass ihnen ihre Aufgabe gelingen konnte und musste, und schliefslich kommt dann auch mit in Betracht, was für Mittel der Darstellung, besonders der Darstellung des menschlichen Körpers und seiner lebendigen Aktion, sie im Stande waren zu diesem Zwecke anzuwenden. Die andere Art der Betrachtung geht einfach von dem aus, was uns die Künstler in ihren Werken sichtbar vor Augen gestellt haben, also von der Gestalt und Stellung menschlicher Körper, die sie uns darstellen, und versucht aus dieser die Idee zu erkennen, welche damit ausgedrückt sein soll. Sie macht sich zuerst klar, wie die Gestalt und Lage der dargestellten Menschen uns auf eine Bewegung oder Handlung derselben schliefsen lässt, die wir uns als ihre vorhergegangene Ursache oder angestrebte Wirkung hinzu denken, und durch diese Bewegung oder Handlung, in der wir auf Grund davon den Menschen begriffen sehen, finden wir eine Absicht

und eine dieser zu Grunde liegende Idee ausgedrückt, die dann als idealer Inhalt des Kunstwerkes erscheint.

So zu Ende durchgeführt, hört die eine Art der Betrachtung da auf, wo die andere anfängt, und kann also möglicherweise jede für sich zum vollen Verständnisse des Zusammenhanges zwischen der sichtbaren Erscheinung des Werkes und der Idee ihres geistigen Gehaltes führen. Oder aber, wenn die eine oder die andere ihr letztes Ziel nicht ganz erreichen oder erschöpfen, so ergänzen sie sich, indem sie von entgegengesetzten Seiten in das Verständnis des ganzen Wesens und der Wirkung der Kunstwerke eindringen, so, dass die eine das ins Licht stellt, was die andere mehr auf sich beruhen lässt. Ich möchte aber hinzufügen: sie beleuchten die Wirkung der Kunstwerke jede von einem anderen Standpunkte aus, oder im Sinne eines anderen Interesses an der Sache. Die Betrachtung, welche von den leitenden Ideen ausgeht, die in den Werken ausgesprochen sein sollen, lehrt sie verstehen vom Standpunkte oder im Sinne des Interesses, von und in dem ihre Herstellung von den Machthabern ihrer Zeit und ihrer Heimat projektiert und bestellt worden sind. Denn um die Verkörperung der leitenden Ideen ihrer Zeit und ihres Vaterlandes, um die Geltendmachung dieser Ideen und die Beherrschung ihrer Zeit und ihres Landes mit Hülfe derselben war es diesen zu thun. Die andere Betrachtung dagegen, welche von den Mitteln der Darstellung, von den sichtbaren Gestalten in den Werken ausgeht, fasst sie mehr im Sinne und Interesse der Künstler auf, die sie gemacht haben. Denn ihr Beruf dazu ging doch von der Fähigkeit und Uebung aus, die sie besafsen, das Bild des Lebens, insbesondere den menschlichen Körper in seiner sichtbar lebendigen Erscheinung anzuschauen und abzubilden. Und ebenso, kann man sagen, dienen beide Betrachtungsarten einem verschiedenen Interesse an der Sache auch bei uns, denen die Werke der Kunst noch heute ein Gegenstand des Verständnisses und Genusses sein sollen. Die erste, die von den Ideen ausgeht, welche sie ausdrücken sollen, stellt das historische Interesse ins Licht, welches sich an die Mitwirkung der Kunst zu den geistigen Strömungen ihrer Zeit knüpft. Die andere, welche sich an das hält, was man in den Werken abgebildet sieht, fördert direkt das Verständnis, mit dem man sie um ihrer selbst willen geniefst.

Die Kunstgelehrten der Gegenwart befolgen ganz überwiegend die erste von diesen beiden Methoden. Es kann daneben gewiss nichts schaden, wenn ein Laie, speziell ein solcher, der sein Auge für die sichtbare Erscheinung des Menschen auch durch ein methodisches Studium derselben, wenn auch aus anderem Interesse, geübt hat,[1]) sich einmal die Bilder derselben in der Kunst unbefangen ansieht und berichtet, was er da bemerkt. Ich habe in diesem Sinne früher die ganze Art der Behandlung des menschlichen Körpers und seiner Bewegung im Dienste des ihn beseelenden Geistes durch Michelangelo behandelt. Damals kannte ich sie nur aus der Anschauung von Gipsabgüssen seiner bedeutendsten Skulpturen und aus Kupferstichen und Photographien nach seinen Malereien. Nachdem ich nun seine grofsen Werke an Ort und Stelle gesehen habe, will ich speziell von der reichsten Entwickelung seiner eigenartigen Menschendarstellungskunst an den Rändern der Decke und in den Fensternischen der Sixtinischen Kapelle zu berichten versuchen, was sich mir durch

[1]) Dieser Umstand ist es, die Uebung des Auges für die Betrachtung des menschlichen Körpers, worauf ich als Anatom meine Legitimation zur Sache gründe, nicht die Kenntnis der inneren Zusammensetzung des Körpers, auf die es nicht ankommt und nicht ankommen darf um Bilder zu verstehen, da sie nicht für Anatomen gemalt sind.

den Augenschein als ihr wesentlicher Inhalt aufdrängt. Und gerade dies ist ja ein bisher mehr nur in anderem Sinne behandelter Gegenstand. So stellt z. B. W. Lübke [1]) hier ganz ausdrücklich »die Frage nach dem Gedankenverbande des Ganzen in den Vordergrund« und H. Grimm [2]) lehrt uns das ganze Dichten und Trachten Michelangelo's vor Allem dadurch kennen, dass er nacheinander berichtet, was von den Kämpfen und Ideen seiner Zeit, von Thaten und Leiden der Völker und Fürsten Italiens, insbesondere der Päpste, in der langen Zeit seines Lebens auf ihn eingewirkt hat, und steigt nur ausnahmsweise und sehr fragmentarisch zu einer Zergliederung seiner gröfsten Werke in ihre einzelnen Teile herab, wobei er sich dann freilich, um recht realistisch zu sein, mitunter sehr in die Details verliert, so z. B. dass die Judith, die den Holofernes erschlagen hat, »einen graublauen Ueberwurf über Brust und Schultern trägt, auf dem die Lichter mit Gold aufgesetzt sind«; dagegen handelt er von den Propheten und Sibyllen auf vier Seiten, und lässt die übrigen rund 200 Personen, welche in dieser Abhandlung auftreten werden, ganz aufser Acht. Noch bei weitem am meisten unter allen mir bekannten Autoren ist es Springer, [3]) der bis zu einer Zergliederung der Werke nach Form und Inhalt durchdringt und uns sagt, was da zu sehen ist, nicht nur, was es bedeutet. Doch steht auch bei ihm die Idee immer mafsgebend voran. Mit ihm wird sich also meine Art der Betrachtung am meisten, teils zustimmend, teils abweichend zu berühren haben. Darf ich endlich hier auch Burckhardt [4]) noch nennen, an den doch jeder denkt, wenn von verständnisvollen Betrachtungen über Kunst in Italien die Rede ist, so vertritt er jedenfalls keine der beiden soeben charakterisierten einseitigen Methoden der Betrachtung, sondern er bietet jedem, der ein Gefühl dafür hat, in liebenswürdiger Offenheit und Unmittelbarkeit die Schätzungsurteile des feingebildetsten Geschmackes, die sich ebenso oft auf die leitenden Ideen, wie auf die sinnlichen Eindrücke der Werke stützen, und mit denen sich alle Ansichten auf Grund der einen oder anderen oft sympathisch berühren müssen. Ich aber werde mir nun, wie gesagt, erlauben, in erster Linie immer nur von dem zu berichten, was ich mit Augen gesehen habe.

Die Malereien von Michelangelo an der Decke der Sixtinischen Kapelle, wie sie den einheitlichen Raum über den Wänden derselben dicht gedrängt erfüllen, zerfallen doch sehr deutlich in zwei, der Art und dem Orte nach verschiedene Hauptstücke, 1) grofse komponierte Bilder aus der alttestamentlichen Geschichte, welche den grofsen, zusammenhängenden, flachen Mittelstreifen der Decke und aufserdem noch die 4 Kappen ihrer Wölbung über den 4 Ecken der Kapelle einnehmen, und 2) Einzelfiguren oder abgeschlossene Einzelgruppen von Menschen an den Zwickeln, mit welchen die Wölbung der Decke auf Pilaster und Konsolen an den Wänden der Kapelle aufsetzt, und in den Nischen zwischen denselben, in welche die oberen Enden der Fenster hineinragen. Die Zwickel sind gegen den Mittelstreifen, an den sie der Konstruktion nach glatt und ununterbrochen anschliefsen, durch einen von Michelangelo über sie hinweg geführten Rand in Gestalt eines gemalten starken Gesimses abgegrenzt. Damit ist freilich das Gebiet des Raumes für die Mittelbilder und die Figuren an den Seiten nicht ganz vollkommen getrennt.

[1]) Michelangelo-Album. Berlin, Schauer S. 35.
[2]) Leben Michelangelo's. Hannover, Rümpler.
[3]) Raphael und Michelangelo. Leipzig, Seemann.
[4]) Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens.

Denn ein Teil der letzteren erhebt sich bis über das Gesimse, indem sie auf dem Rande desselben sitzen, und ragt also in das Gebiet der Mittelbilder hinein. Aber für den Beschauer fassen sie sich doch nicht mit den Mittelbildern, sondern mit ihresgleichen an den Zwickeln zu einem Gesamtbilde zusammen, weil sie nicht mit jenen, sondern mit diesen denselben Standpunkt des Beschauers zu ihrer Betrachtung fordern. Die Mittelbilder sieht man aufrecht vor sich, wenn man, mit dem Gesicht vom Haupteingange der Kapelle zum Altar hingewendet, gerade vor- oder zurücktritt; die Figuren an den Zwickeln und Nischen zu beiden Seiten, wenn man, mit dem Rücken der gegenüberliegenden Wand zugekehrt, zu ihnen hinaufblickt, und so auch die, welche sich noch über den Rand der Zwickel erheben. Sie werden also mit diesen in Eins zusammen gesehen.

Sofern nun die untere und gröfsere Hälfte des ganzen Werkes an den Zwickeln und in den Nischen aus lauter einzelnen Figuren oder fest geschlossenen Gruppen von solchen besteht, wie die Werke der Bildhauerei, sofern also die Darstellung hier dem Stile nach der Plastik sehr nahe kommt, und sofern Michelangelo nach seiner eigenen Erklärung und aller Welt Meinung mehr Bildner als Maler ist, so stellen diese Zwickel und Nischen der Sixtinischen Kapelle seinen Stil und Charakter in der Kunst ebenso in ihrer Eigenart dar wie seine Marmorwerke; und da sie doch an Umfang und Zahl alle seine Marmorwerke weit übertreffen, so kann man sagen, hier hat er in wenigen Jahren seines langen Lebens bei weitem das Meiste von dem gethan, wodurch er als der, der er ist, dasteht. Hier bietet er uns die Fülle seiner gewaltigen Schöpfungskraft nach Form und Inhalt. Besonders gilt dies von den Figuren an und über den Zwickeln des Gewölbes, welche sich ganz wie ein prächtiger Aufbau von Statuen darstellen, nur die bedeutenderen durch die Farbe zugleich noch lebendiger als kalte Marmor- oder Bronzefiguren; und in ihnen hat er den gröfsten Reichtum seiner Darstellungsmittel für alle Höhen und Tiefen der menschlichen Natur durch typisch abgestufte Verkörperungen ihrer Erscheinung an den Tag gelegt. In den Nischen fügen sich schon weniger prononzierte Persönlichkeiten zu beschaulichen Bildern eines ruhig alltäglichen Familienlebens zusammen.

Ich beginne also damit, den Aufbau und die verschiedenen Typen der Einzelfiguren an den Zwickeln zu beschreiben, aus denen sich am Ende die Sibyllen und Propheten als die dominierenden Hauptpersonen herausheben, und in ihrer individuellen Ausprägung alle einzeln studiert sein wollen, um hernach auch auf den Charakter der Familienbilder einzugehen, welche in den Nischen zwischen den Zwickeln, sowohl in ihrer Ueberwölbung als an den Wandstücken über den Fenstern wie in einen bescheidenen Hintergrund gegen jene zurücktreten und nach der Tradition die Vorfahren der Maria repräsentieren sollen.

I. DIE ZWICKEL

Der glückliche Griff des genialen Künstlers, vermöge dessen er seine klassischen Leistungen hervorbringt, besteht, darin dass er zu den Motiven dessen, was er darstellen soll, den angemessenen Stil, oder besser gesagt, umgekehrt: zur Anwendung des Stils der Darstellung, der ihm eigen ist, die angemessenen Motive findet. Michelangelo spricht einmal seine Ansicht von dem, was er für das Vorzüglichste in der Malerei hält, was also ihm selbst jedenfalls das Tüchtigste an seiner Art zu malen war, so aus: »Ich sage also, dass die Malerei mir um so viel besser scheint, als sie

sich zum Relief neigt, und das Relief um so schlechter, um so viel mehr es sich der Malerei nähert.«[1]) Das heifst wohl zunächst nur, dass er die Steigerung dessen, was die Malerei leisten kann, darin sieht, wenn sie möglichst plastisch herausarbeitend wirkt; aber wenn er die Plastik hier besonders als Relief der Malerei gegenüberstellt, so schliefst es doch zugleich das ein, was eine Vergleichung oder Stilannäherung beider einzig möglich macht, die plastisch körperliche Darstellung, aber in einer Bildfläche ausgebreitet, auf die Ansicht von einer Seite berechnet. Um plastisch in der Fläche ausgebreitet zu wirken muss Alles, was dargestellt wird, selbst möglichst in einer Fläche ausgebreitet gedacht sein, wie aus anderen Gründen bei der Photographie. Es müssen alle starken Verkürzungen wegfallen, denn selbst beim energischen Hochrelief der Pergamener können sie nur störend wirken. Und daran hält sich Michelangelo durchweg auch in der Malerei an den Zwickeln der Kapelle, oder, wenn er ausnahmsweise davon abgeht, wie beim Propheten Jonas, so imponiert dies Spiel mit der starken Verkürzung eben deshalb als exzeptionelles Experiment. Aber dies Gesetz der Darstellung, welches ich als Formalprinzip seiner Malerei, vor Allem dieser hier bezeichnen möchte, wird nun in seiner Anwendung auf diese Zwickelbilder in der einfachsten Weise realistisch aus dem, was er uns hier darstellt, heraus motiviert. Er malt die Zwickel voll von Menschen, welche alle als da oben an der Wand sitzend gedacht werden sollen, welche sich also alle, um nicht herabzufallen, möglichst dicht an die Wandfläche heranhalten müssen.

Dazu gehört nun freilich Eins, wovon man abstrahieren muss, nämlich dass die Zwickel nicht gerade aufrecht stehen, wie die Wand, über welche sie sich ansteigend erheben, sondern dass sie vorüber, gegen den Rand des Mittelstreifens der Decke hin gewölbt, mit dem oberen Rande überhängen. Wenn man daran denkt, kann man sich natürlich nicht vorstellen, dass es möglich wäre, sich an dieser Fläche aufrecht zu halten und nicht herabzufallen. Soviel verlangt also der Künstler, dass wir diese Fläche als eine ideale auffassen, welche, wie andere Bildflächen, gerade aufrecht vor uns steht; und er unterstützt die Phantasie in dieser Abstraktion durch das, was man als eine von ihm erdachte und in die Decke hineingemalte Architektur bezeichnet hat. Man darf dies wohl nicht zu ernstlich nehmen; von architektonischer Konstruktion der ganzen Decke, die man sich an der Hand dieser gemalten Pilaster und Konsolen und an Stelle der wirklichen Wölbung, wie sie ist, hier ausgeführt denken könnte, kann wohl nicht die Rede sein. Genug, dass eben die Zwickel der faktisch gegebenen Wölbung so mit architektonischen Motiven umgeben und in sich gegliedert sind, wie wenn sie aufrecht stehende Flächen wären. Insbesondere der obere Rand, der wie ein zusammenhängendes Gesimse, über sie alle hin, rings um den Mittelstreifen der Decke herumläuft, ist so perspektivisch wie steil von unten herauf gesehen dargestellt, als wäre er hoch da oben der Abschluss einer aufrechten Wand und seine vorspringenden Ecken sind wieder wie von kleinen Pilastern mit Karyatiden, die aufrecht stehen, gestützt. Ja über diesen setzen dann die Querbänder, welche den Mittelstreifen in Felder teilen, so auf den Rand auf, wie wenn sie Gurtbogen wären, die sich nun erst über dem Rande der Zwickel von der einen zur andern Wand der Kapelle hinüberspannen. Aber hauptsächlich haben doch diese Karyatidenpilaster nur das Mittelstück aus dem Dreieck der Zwickel abzugrenzen, in denen sich der Sitz für die Hauptpersonen derselben befindet, und nach unten stehen sie auf nichts, was ihnen eine als wirklich gedachte Unterlage geben könnte, auf. Der Fufstritt

[1]) Brief an B. Varchi, Rom 1549, übersetzt in Guhl, Künstlerbriefe.

vor dem Sitze der Sibyllen und Propheten ist auch nicht mehr wie von unten, sondern im Gegenteil von oben darauf gesehen gezeichnet. Der Augenpunkt des Beschauers für die Zwickel ist doch, wie bei anderen Bildern, der Mitte ihrer Höhe gegenüber angenommen. Der Versuch der Illusion einer aufrecht ansteigenden Lage der Zwickel ist nicht ernstlich durchgeführt; es ist nur der Phantasie nachgeholfen, die Bildfläche als das Bild von einer festen Mauerfläche aufzufassen, an der sich Menschen auf und an vorspringenden Kanten und Ecken halten können, ohne herunterzufallen, und dies Motiv der Lage, in der wir sie sehen, spielt bei ihnen Allen mehr oder weniger mit.

Wenn nun so alle diese Figuren der Zwickelmalerei ein eigenartiges formales Stilgesetz der plastischen Malerei von Michelangelo durchgeführt zeigen, so verkörpert sich in ihnen nicht minder hervorragenderweise auch das mehr reale Prinzip seiner eigenartigen Darstellung des Menschen. Ich habe hierüber früher schon ausführlich gehandelt[1]) und will das Ergebnis dieser Betrachtung hier nur kurz wieder zusammen fassen. Äufserlich unterscheiden sich die Figuren des Michelangelo von denen anderer Künstler, besonders der antiken, durch viel eckigere, unruhigere Umrisse. Dies kommt daher, dass 1) ihre einzelnen Gliedmafsen in den sie verbindenden Gelenken oft viel eckiger und deutlicher bis zum Extrem der Möglichkeit nach der einen oder andern Seite gebogen sind[2]), und 2) abwechselnd das eine hierhin, das andere dahin, so dass die Glieder dadurch vielfach stark gebogen erscheinen, ohne eigentlich mit ihren Enden von ihrem Ansatz weg stark auszugreifen. Wenn es sich nun um den Eindruck handelt, den dies zu machen geeignet ist, so muss zunächst immer wieder einem sehr verbreiteten Vorurteile entgegengetreten werden, nämlich dem, es drücke sich in den Gestalten, die Michelangelo darstellt, eine aufserordentliche Kraftentwickelung oder Anstrengung des menschlichen Körpers aus. Allerdings machen sich gewisse Teile des Körpers, die als Organe seiner Stärke und Kraft imponieren, wie die Hüften, Kniee und Schultern mit den plumpen Massen der Knochen und Muskeln, die sie zusammensetzen, in den eckig gebogenen Lagen, die er oft darstellt, besonders bemerklich. Daraus folgt aber keineswegs, dass die aktiven Organe der Bewegung oder Kraftentwicklung, die Muskeln, besonders angestrengt sein müssen, um diese Lagen herbeizuführen. Im Gegenteil. Zwar dem passiven Teile des Bewegungsapparates, den Verbindungen der Knochen in den Gelenken ist bei so zusammengebogenen Lagen der Glieder häufig eine gewisse Gewalt angethan; aber keineswegs notwendig durch die aktiven Organe der willkürlichen Bewegung, durch angestrengte Muskeln. Sondern sie sind sehr häufig ganz von selbst und ohne Anstrengung des Menschen einfach unter der Wirkung der Schwere in diese Lagen so zusammengesunken und eingeknickt, bis eben die Grenze erreicht ist, über die sie sich nicht weiter biegen lassen, und umgekehrt: gerade in den gewöhnlicheren, mittleren Lagen, die sie im Spiele der Haltung des ganzen Körpers einnehmen, müssen sie durch Kraftanstrengung eingestellt und erhalten werden.

---

[1]) Die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike. Rostock 1871. Auch in der Deutschen Rundschau, November 1875.

[2]) Man sagt oft, z. B. sagt es Lübke im Text zu dem Michelangelo-Album (Berlin bei Schauer, S. 23), dass er sogar Bewegungen anwendet, »welche die Grenze des Möglichen überschreiten«. Ich wäre begierig, Beispiele für diese Behauptung kennen zu lernen. Ich habe bei vielfachem sorgfältigen Suchen keine gefunden, und das ist doch eine Frage, in der ein Anatom wohl auch ein Wort mitsprechen kann.

Also in den Haltungen der Antiken, so leicht und schlank aufgeschossen sie vor uns stehen, äufsert sich eine kräftigere Aktion der willkürlichen Bewegungsorgane, eine vollständigere Beherrschung des ganzen Körpers durch die Impulse des Geistes; dagegen in den mehr oder weniger sitzend oder liegend zusammengekauerten oder gehockten des Michelangelo ein lässigerer, halt- und ziellloserer Zustand des Körpers oder wenigstens der meisten Glieder desselben, während nur einzelne in bestimmter Absicht auszugreifen scheinen, aber diese dann um so ausdrücklicher. Das Erstere entspricht nun dem Gebrauche der Glieder des Körpers, der sie am vollkommensten als beseelte Organe des Geistes in lebendiger Kraft bethätigt, dem energischen Zusammenwirken zu einfach klaren Zielen mit ebenso einfach bestimmten Motiven, wie es sich im Spiele der Gymnastik oder, modern zu sagen, des Sportes, oder auch im gewaltigen Ringen des Kampfes mit Feinden oder mit dem Schicksale offenbart, und auf die Befriedigung dieses Eindruckes führt sich die volle harmonische Wirkung aller Grazie und Energie in den Werken der antiken Plastik zurück. Das bequemere und ungefügere, das nachlässig selbstvergessene, ja unbeholfen rekelhafte Sich-Haben der Menschen des Michelangelo drückt dagegen Zustände und Stimmungen aus, in denen der Mensch sich nicht voll und freudig seiner geistigen Gewalt über die Organe seines Körpers bedient und in derselben manifestiert, sondern sich, innerlich zerstreut oder wie abwesend wenig oder gar nicht um dieselben kümmert, aufser sofern er das eine oder andere Glied für sich, irgend einem momentanen Impulse folgend, zum Gebrauche aufruft; die übrigen liegen ihm unterdessen gleichsam wie ungebrauchtes Gerät umher. Solche Zustände giebt es nun mancherlei, in denen wir uns in dieser Weise gehen lassen, teils aus niederer, teils aus stärkerer geistiger Konzentration heraus, als die des energischen Handelns und Auftretens im Vollgefühle des Gebrauches aller Glieder, wie bei der Antike, ist. Aus minderer, wenn der Mensch in dumpfer, stumpfer Trägheit oder Müdigkeit des Daseins sich überhaupt nicht die Mühe giebt, seine Glieder zu brauchen; oder aber aus stärkerer, wenn die Intention des Geistes sich auf einen bestimmten Zweck, z. B. eine technische Arbeit zuspitzt, zu deren Erfüllung nur einzelne Handgriffe oder sonstige Aktionen einzelner Glieder nötig sind, und ganz besonders, wenn bei rein geistiger Konzentration die Aktion des Körpers, etwa mit Ausnahme der Augen und Hände, gänzlich unbeteiligt bleibt.

Derartige Zustände und Stimmungen repräsentieren nun offenbar teils primitivere, teils verfeinertere Stufen der geistigen Anspannung oder Entwickelung im Vergleiche mit dem vollen, frischen, fröhlichen Gebrauche des Zusammenhanges von Leib und Seele, wie er sich im energisch, harmonisch, graziösen Gebrauche aller Glieder des Körpers miteinander ausspricht, so dass eben dieser als ein mittlerer normaler Stand des Lebens zwischen jenen als Vorstufen oder Folgezuständen in der Mitte liegt. Wenn die Darstellung dieser Vollkraft der menschlichen Natur dieselbe in ihrer Ausgestaltung und damit in der erfreulichsten Phase ihres Lebens erkennen lässt, so bietet dagegen die stufenweise Darstellung ihres Auflebens aus einer mehr nur vegetativen Unbewusstheit und ihrer Steigerung zur vertieften Zurückgezogenheit des Geistes vom Körper eine weit vielseitigere und darum weitblickendere Anschauung des ganzen Menschenlebens, und diese Wirkung der Menschendarstellung des Michelangelo wird noch dadurch gesteigert, dass er auch alle Alter vom Wickelkinde bis zum Greise giebt.

Ferner folgt aus der nur teilweisen Benutzung der Glieder zu der im Bilde momentan angestrebten Bewegung noch eine Erweiterung des Gebietes der Darstellung geistiger Zustände in der körperlichen Erscheinung, nämlich die Ausdehnung dessen,

was wir im Bilde sehen, über den einen eben dargestellten Moment hinaus. Denn, wenn die Anforderungen des momentanen Willensimpulses nur einzelne Glieder in Anspruch nehmen, andere momentan unbeteiligt lassen, so kann man freilich für den Moment sagen: diese anderen verharren einstweilen untätig in einer wie zufällig angenommenen Lage, d. h. aber zufällig eben nur, insofern diese Lage keinen eben momentan wirksamen Grund hat; denn sie muss vorher einen gehabt haben, durch den sie herbeigeführt war, und wenn dies irgend eine frühere beabsichtigte Bewegung war, so kann auch diese neben der eben stattfindenden, als eine dieser vorhergegangene Handlung, oder Vorgeschichte der jetzigen, im Bilde der resultierenden Lage des ganzen Körpers noch mit erkannt und wie nachträglich mit angeschaut werden, und allenfalls können dann auch beide, die jetzige und frühere Aktion, noch deutlicher als eine allein, auf eine als Fortsetzung zu erwartende hindeuten. Lessing hat diese Möglichkeit bereits theoretisch begründet durch seine Aufstellung des Begriffes vom »fruchtbaren Momente« aus einer Reihe von Akten einer zusammenhängenden Handlung, welchen der bildende Künstler für seine Darstellung wählen soll, um der Phantasie des Beschauers Freiheit zu lassen und Anstofs zu bieten, dass sie sich zu dem, was ihr eben direkt sichtbar geboten wird, noch das vorhergegangene und nachfolgende anschliefsend ergänzen kann. Bei der einheitlichen Aktion und Stimmung, welche die Komposition der antiken Statuen beherrscht, hat wohl diese Theorie, obgleich Lessing in der Betrachtung des Laokoon darauf gekommen ist, nur eine sehr beschränkte Anwendung, weil eben hier alle Haltungen der Glieder momentan zu einem Zwecke und Ziele hin ausgreifend zusammenwirken und also nichts anderes mehr bezwecken oder ausdrücken. In der modernen Kunst dagegen und vor Allem bei Michelangelo findet sie erst ihre volle Anwendung. Seinen Menschen sieht man oft nicht nur an, was sie eben thun und leiden, sondern auch, was vorhergegangen ist. Der Übergang verschiedener Zustände in einander wird auf einmal anschaulich erkennbar; immerhin nur durch Kombination, wobei man sich also auch irren kann.

Springer hat einmal seine Ansicht von dem eigenartigen Stil Michelangelo's kurz so zusammengefasst: »kein Zug unterscheidet Michelangelo's Schöpfungen von den natürlichen lebenden Wesen und auch von den Werken der Antike so sehr wie diese rauhe Unterwerfung des ganzen Leibes unter eine einzige Empfindung oder Bewegung«. Wenn man das wörtlich nimmt und wenn ich nun versuche, dem gegenüber das Ergebnis meiner Betrachtung ebenso kurz zu fassen, so komme ich fast von Wort zu Wort auf das gerade Gegenteil: den eckig gebrochenen Konturen der Gestalten entsprechen ebenso wenig einheitliche, ich möchte sagen: ebenso gebrochene Bewegungsmotive an den verschiedenen Gliedern des Leibes und diesen schliefslich wieder ebenso gemischten Stimmungsbedingungen.

Alles dies tritt nirgends in solcher Fülle zu Tage, wie hier in den Malereien an den Gewölbezwickeln der Sixtinischen Kapelle. Überblicken wir nun zunächst die durchgehende Gliederung und Komposition des Raumes an diesen Zwickeln und die Abstufung der typisch wiederkehrenden Reihen von Figuren an ihnen. Die dreieckige schwach gewölbte Fläche, die jeder Zwickel darstellt, ist durch die schon erwähnten Pilaster zu beiden Seiten der Sitze für die Hauptfiguren und durch Fufstritte unterhalb derselben so eingetheilt, dass eben damit der Raum für diese Sitze als Hauptstück der ganzen Fläche abgegrenzt ist. Es bleiben dann drei kleine dreieckige Reste übrig, zwei links und rechts von den Pilastern, einer unterhalb des Fufstrittes. Diese sowie die Stirnflächen der Pilaster selbst nehmen die Nebenfiguren

auf, und dazu kommen als ergänzende Fortsetzung der Komposition auch die, welche sich, wie schon oben berührt, hoch über dem Rande der Zwickel, also in das Gebiet des Mittelstreifens der Decke hinauf erheben, so jedoch, dass sie, als gerade aufwärts von den Zwickeln und auf dem abschliefsenden Gesimse über denselben sitzend, nach dem Systeme der Gestalten, die an der Fläche der Zwickel, wie wirklich da in der Höhe des Raumes placiert gedacht werden, anschliefsen. Ich will nun versuchen, alle die so disponierten Arten von Figuren nach der Abstufung des Ausdruckes der Bewegung und also gewissermafsen der Stimmungs- oder Kulturstufe, welche sich in ihnen offenbart, in eine Art von durchgehender Rangordnung zu bringen.

1) Die niedrigste Stufe in dieser Gradation stellen jedenfalls die nackten Kerle dar, welche in brauner Farbe, also nur wie gemalte Holzschnitzereien, in den dreieckigen Enden der Zwickel, welche von zweien derselben je über einer Fensternische zusammenstofsen, angebracht sind, wie sie da als barocke Ornamente rekelhaft hocken. Ich habe sie schon einmal mit »Rüpeln«, wie sie bei Shakespeare auftreten, verglichen und darf sie also wohl, da ein Anatom gewohnt ist, die Benennung für die Objekte seiner Zergliederung oft nach noch lahmeren Vergleichungen zu wählen, in Ermangelung einer besseren kurzen Charakterisierung, einfach als Rüpel bezeichnen. 2) Folgen dann wohl die schon erwähnten Doppelkaryatiden an der Stirnfläche der Pilaster, auch sie nur wie gemalte Ornamente der gemalten architektonischen Gliederung der Flächen, und zwar wie diese in der Farbe von Marmor gehalten, ungeberdige kindliche, oder vielmehr kindische Bengel. 3) Möchte ich die aufrecht stehenden gröfseren Kindergestalten einreihen, welche die untere dreieckige Spitze der Zwickel abwärts von dem Fufstritte des Sitzes der Sibyllen und Propheten einnehmen, diese nun schon in natürlicher Farbe ausgeführt, also wie wirklich lebendig, da oben stehende Menschenkinder. 4) Würden die kräftigen jugendlichen Männergestalten folgen, welche über den Pilastern auf dem oberen Rande der Zwickel sitzen und dort offenbar mit der Anbringung einer momentanen Dekoration des so schon so reichgeschmückten Raumes beschäftigt erscheinen, diese nun höchst lebendig wie wirklich da oben gegenwärtig, grofs und in vollen Farben dargestellt, gewöhnlich als Sklaven bezeichnet. 5) Kommen wir zu den Hauptfiguren, Sibyllen und Propheten, die in der Mitte der Zwickel, riesig und majestätisch, rings über den Wänden des ganzen heiligen Raumes thronen, vornehm, reich gekleidet und in geistige Arbeit vertieft. Daneben wären etwa 6) noch die Kinder zu unterscheiden, welche ihnen wie persönliche Diener oder Assistenten beigeordnet und noch mit ihnen auf ihren Sitzplätzen untergebracht sind; aber eben deshalb sind sie wohl passender als blofse Nebenfiguren mit ihnen zusammenzufassen.

1. Die Rüpel

Die äufsersten Seitenenden der Zwickel des Gewölbes, welche seitwärts von den Pilastern übrig bleiben und über den Oeffnungen der Fensternischen oder über den Eckwölbungen an den vier Ecken der Decke zusammenstofsen, stellen kleine dreieckige Vertiefungen dar, mit einem oberen horizontalen Rande entlang der Begrenzung des Mittelfeldes der Decke, einem senkrechten zur Seite der Pilaster, welche die Sitze der Sibyllen und Propheten einfassen, und einem schräg ansteigenden,

dem freien Rande des Zwickels über der Nische. Hier sind nun diese einzelnen nackten Jünglingsgestalten, braun wie von Holz (oder Bronze), hineingeklemmt, und zwar paarweise symmetrisch, nicht je in demselben Zwickel, sondern je über derselben Nischenöffnung, so dass sie hier mit einer Art von architektonischer Regelmäfsigkeit zusammenrücken. Im Übrigen sind aber ihre Körperstellungen desto ungewöhnlicher verschränkte. Es ist, als hätte der Künstler hier, in übermütigster Laune zeigen wollen, auf wie verschiedene Art man das Bild eines Menschen in einem Raume unterbringen und denselben mit ihm ausfüllen kann, welcher seinen Umrissen in allen gewöhnlichen, natürlichen Haltungen so unangemessen ist, wie so ein überhängendes Dreieck. Am leichtesten macht es sich noch über den vier grofsen Nischen in den Ecken der Kapelle, wo die Ränder der zwei Zwickel, von der langen und schmalen Wand herauf, einander fast gerade entgegen kommen und also, von einem gemeinsamen Standpunkt aus betrachtet, welcher zugleich der für das gröfsere Bild in der gewölbten Ecke unter ihnen ist, fast als ebene, untere Ränder der beiden Dreiecke erscheinen. Hier ruhen die Gestalten in ihnen einfach, wie liegend, auf diesem Rande. Aber über den Nischenöffnungen an den Langsseiten der Kapelle erscheinen diese Ränder, wie alles übrige an Zwickeln und Nischen, in der Ansicht von der Mitte der Kapelle gegen die Wand, als steil gegeneinander ansteigend und die Figuren in den Ecken über ihnen wie auf eine sehr abschüssige Basis gestützt, und sind nun hier sehr schräg angelehnt und nach unten in die Ecke des Dreieckes hineingerutscht oder an die gegenüberliegenden Seiten des Dreieckes angestemmt, bald mit dem Rücken an dem schrägen Rande und mit den Füfsen unten in der Ecke, bald mit dem Rücken gegen den Pilaster gelehnt, mit den Füfsen am schrägen Rande hinauf, oder gar wie auf dem Bauche an der schrägen Seite hinaufgekrochen, mit dem Hintern gegen den Pilaster (s. u. die Fig. 11 u. 12).

Und was thun sie nun da? Nichts, als dass sie sich, so gut es geht, da an den Rändern der Ecke, in der sie hoch unter dem Gesimse, wie Schwalbennester, angeklebt sind, anhalten, anklammern oder andrücken, ohne herabzufallen. Aber weder entwickeln sie auch nur zu diesem Zwecke eine besondere Kraft und wohlberechnete Zusammenaktion ihrer Glieder, wie wenn sich ein Mensch in der Luft schwebend oder auf dem Wasser treibend, an einem Ast oder Mastbaum hängend oder auf ihm reitend erhält, sondern sie drücken sich nur mit Ellbogen und Füfsen hier oder da gegen die Ränder, zwischen denen sie hocken, an und dehnen sich aufserdem in dem beschränkten Raume, den sie einnehmen, so nachlässig und bequem wie möglich; noch strengen sie sich gar an, irgend sonst etwas zu leisten, insbesondere etwa die Last des Gesimses über ihnen oder sonst eines Teiles der Decke stützen zu helfen, so dass man etwa Grund hätte, wie häufig beliebt worden ist, eine symbolische Personifikation tragender Kräfte der fingierten Architektur in ihnen zu sehen. Es drückt sich überhaupt keine Aktion zu einem vorgesteckten Ziele, also auch kein geistiger Impuls nach einem Zwecke hin in ihnen aus, sondern nur der dunkele Trieb der Erhaltung in der gegebenen Lage. Es ist als wüssten sie es nicht anders, als dass man eben auch so in dieser verzwickten Situation existieren kann, oder als wären sie in derselben geboren oder gewachsen. Und so ist also hier der primitivste Mensch, wie nur in gleichem Range mit anderen Gewächsen, auch als einer Art von Ornament zur Dekoration des Raumes verwendet, in welchem aufserdem, an Wänden und Decken gemalt und unten im Heiligtum selbst lebendig gegenwärtig, der gröfste Tiefsinn geistiger Konzentration und religiöser Erhebung zur Erscheinung kommen soll.

2. Die Karyatiden

An der Stirnfläche der Pilaster, welche die Sitze der Sibyllen und Propheten einfassen, sind die kleinen, ebenfalls nackten Paare von Kindergestalten angebracht, welche wie Karyatiden einen ornamentierten Teil der Pilaster bilden und den Randvorsprung des Gesimses über ihnen aufrechtstehend tragen helfen; auch sie nicht in Naturfarbe, also wie lebendig gegenwärtig, sondern von derselben hellen Steinfarbe wie Pilaster und Gesimse, also wie mit ihnen aus demselben Marmor gemacht und als gemalte Skulpturornamente an ihnen gedacht; auch sie je zwei Paare zu beiden Seiten desselben Sitzes vollkommen einander symmetrisch, wie Stücken architektonischer Formen entsprechend; dagegen aber an den verschiedenen Zwickeln mit der möglichst reichen Variation ihrer Stellungen, welche die notwendig aufrechte Haltung an den Pilastern zulässt. Mit der gegebenen Position, in welcher ein Paar nebeneinander den Raum zwischen Fufs und Kopf des Pilasters ausfüllt und mit der Bestimmung, dass sie anscheinend die über ihren Köpfen ruhende Last tragen helfen sollen, ist ihre Lage von Kopf bis zu Fufs freilich in enge Grenzen eingeschlossen. Sie dürfen sich nicht vom Platze rühren und müssen auch gerade aufrecht stehen bleiben. Im Übrigen ist es mit dem Tragen der Last nicht allzu streng genommen; mehr noch in der westlichen, weniger in der östlichen Hälfte der Kapelle. Dort halten noch alle die Arme entschieden aufwärts gestemmt; hier schon nicht mehr. Es scheint, als wenn die Schelme wüssten, dass sie von Stein sind und also doch nicht einknicken, wenn sie sich auch nicht allzusehr unter der Last anstrengen und Widerstand leisten, vorausgesetzt, dass sie nur nicht vom Platze weichen; und so bleibt ihnen innerhalb dieser ihrer unabänderlichen Stellung und Haltung an Ort und Stelle doch noch Freiheit genug um mit ihren einzelnen Gliedmafsen allerlei Allotria, oder, wie Springer sagt, »unschuldige Neckerei« zu treiben, sich als untrennbare Gesellen mehr oder weniger gut zu vertragen oder auch zu balgen.

Sehen wir indes diese ihre kleinen Scherze etwas näher an, so ist doch zweierlei zu beachten, wodurch ihre kindische Neckerei etwas weniger nur rein kindlich erscheint, sondern wie ein Vorspiel von ernsteren Annäherungen und Konflikten im vollentwickelten Naturzustande, nämlich: 1) dass es fast immer ein Bube und ein Mädchen sind, die ein Paar miteinander bilden, und 2), dass es auch gar keine so kleinen Kinder sind, wie man wegen des kleinen Mafsstabes, im Vergleich mit den übrigen Figuren ringsum, auf den ersten Blick annehmen könnte, sondern dass sie zum Teil in ihren Formen und Proportionen schon recht entwickelte Jugendfülle zeigen (z. B. das Mädchen mit hübschen runden Brüsten und breiten Hüften beim Jeremias). Da muss es nun nur natürlich erscheinen, dass sie sich, wie sie so gänzlich unverhüllt coram publico dastehen und auch nicht von der Stelle rühren können, ihrer reifenden Männlich- oder Weiblichkeit bewusst und entweder beschämt, oder auch ein wenig ausgelassen werden, besonders die Buben. Nur die Paare, die blos aus Mädchen bestehen (beim Propheten Jesaias, s. u. Fig. 10), treten ganz unbefangen, die aufwärts erhobenen Arme verschlungen, in gleichem Schritt und Tritt nebeneinander vor. Unter denen aus Buben und Mädchen sind einige (so beim Propheten Joel und der cumäischen Sibylle), in denen beide Teile ehrbar nebeneinander stehend, verschämt und von einander abgewandt zu Boden blicken. Andere zeigen schon etwas mehr zutrauliche Annäherung, und hier ist einmal (bei der delphischen Sibylle, s. u. Fig. 9) der Knabe noch der blödere Teil; er schlägt die Augen nieder, während ihn das Mädchen

unter dem erhobenen Arme hindurch verstohlen anblickt. Ein Paar andere (beim Propheten Jeremias, s. u. Fig. 5) sehen sich einander gemütlich an. Das Mädchen umfasst den Knaben am Hinterkopfe; er streicht ihr über die Stirn hinauf und mit den anderen Händen greifen sie hinter sich, um ein Tuch von rückwärts her um sich herum zu nehmen. Zu demselben Zwecke scheint ein anderes Paar (bei der persischen Sibylle) je mit der einen Hand den Schleier, der ihnen vom Kopfe herabhängt, anzufassen, während sie die anderen beiden gemütlich ineinander gelegt haben. Wo aber die Knaben zudringlicher werden, wehren die Mädchen ab; so eine (beim Ezechiel, s. u. Fig. 7), welche die Hand, die er ihr auf die Schulter gelegt hat, wieder herunter zu nehmen versucht; eine andere wendet sich mit Geschrei ab (beim Propheten Daniel), da ihr Genosse sie umarmen und küssen will; eine dritte (beim Jonas) will ihm einfach fortlaufen. Noch derbere Annäherungen werden ebenso handgreiflich abgewehrt (bei der erythräischen Sibylle, s. u. Fig. 8 [1]) und beim Propheten Zacharias). Und endlich in einer Gruppe, die wir uns vielleicht als nur aus Knaben bestehend zu denken haben (bei der lybischen Sybille, s. u. Fig. 6), kommt es zu einer ganz bedenklichen Balgerei [2]).

Also Summa summarum ist: Rixae, pax et oscula, aber doch immer nur als angedeuteter »tiefer Sinn im kindischen Spiele«. Wie in der kirchlichen Kunst des Mittelalters allerlei Kurzweil, hie und da versteckt, dem Ernst der heiligen Hauptdarstellungen zur Seite geht, so hat auch Michelangelo in diesen Karyatiden dem Humor einen bescheidenen Platz innerhalb der Hauskapelle des Papstes gegönnt. Die Unart dieser Rangen, die, wie in der Schule, im Ganzen still halten müssen, daneben aber ihren Mutwillen nicht ganz unterdrücken können, ist auch eine Stufe der Entwickelung vom gedankenlosen Naturmenschen durch eine reifere Entwickelung und Zusammenwirkung aller Kräfte zur wieder in sich gekehrten Einkehr des Geistes und Vernachlässigung des Gebrauches der körperlichen Organe; und sie verkörpert sich in der Mischung des durchgehenden Motivs der aufrechten Haltung des Körpers im Ganzen mit dem mannigfachen, verschieden motivirten Gebrauch einzelner Glieder.

3. Die Grösseren Kinder

In den spitzen unteren Enden der Zwickel, mit denen sie auf die Pilaster der geraden Wände der Kapelle aufsetzen und von da zunächst auch noch fast gerade aufrecht zur Decke ansteigen, unter den Fufstritten der Sitze von Sibyllen und Propheten und den an diese angehängten Tafeln, welche die Namen derselben tragen, befinden sich die aufrechtstehenden jugendlichen Gestalten, welche wir sowohl nach dem Mafsstabe, in welchem sie ausgeführt sind, als auch nach der Altersstufe, welche sie repräsentieren, als gröfsere Kinder bezeichnen können. Auch diese meist noch nackt, wie die Rüpel und Karyatiden, aber nun schon wie die noch gröfseren in Naturfarbe, also nicht mehr wie gemalte Skulptur, sondern wie lebendig anwesend, zum Teil noch symmetrisch, und zwar die einander gegenüberstehenden zu beiden Seiten der Kapelle (drei Paare vom Westende an), zum Teil schon nicht mehr.

---

[1]) Hier könnte Herr Veit Valentin für seine Ergänzung der Venus von Melos zu einer Gruppe mit Mars Studien machen, in welcher die »Abwehr eines Angriffes auf die Keuschheit« dargestellt sein soll.

[2]) Michelangelo's Gönner, der Kardinal von Pavia, von dem Springer sagt, er habe in seiner Jugend durch die Reize seines Körpers die Gunst Julius des II gewonnen, hätte vielleicht nähere Auskunft darüber geben können, was diese Gruppe bedeutet.

Es giebt im ganzen Bereiche dieser Kapelle, ja der ganzen Kunst von Michelangelo keine Darstellung des Menschen, die in Stil und Charakter der Antike so nahe kommt wie diese stehenden Kindergestalten. Die aufrechte Haltung ist es, in der sich die Organisation des ganzen menschlichen Körpers am vollkommensten als einheitlich und harmonisch zu einem einfachen Zwecke wirksam zeigt, sei es, dass sich das Dastehen an sich als einzig nächster Zweck darstellt, oder dass sich ein weiteres einfaches Motiv der Aktion von Kopf und Händen hinzugesellt, welchem aber die aufrechte Stellung des Rumpfes auf den Beinen als notwendige Voraussetzung dient und angepasst ist. Der erstere Fall liegt hier vor. In der That: so leicht und schlank wie antike Statuen stehen diese Kinder da, benutzen dazu den schmalen Raum in der Spitze der Zwickel und speziell die schmale Stelle am spitzen Ende derselben, und brauchen denn auch den ganzen Apparat ihrer Glieder, in einfach und sicher zusammenwirkender Anstrengung, um so dazustehen. Man giebt ihnen freilich auch daneben noch ein Geschäft zu verrichten, nämlich die Tafeln mit den Namen der Sibyllen und Propheten über ihren Köpfen in die Höhe zu halten und zu tragen, und dies wäre denn freilich ein ziemlich schweres Stück Arbeit, wenn sie dabei übrigens frei auf ihren Füfsen dastehen sollen. Sie greifen ja auch mit erhobenen Armen in dem Raume über ihren Köpfen, wo er unterhalb der Tafeln schon breiter wird, seitwärts aus. Aber ich finde bei näherer Besichtigung doch keine Spur davon, dass sie die Tafeln mit den Händen anfassen und emporheben; sondern die Tafeln sind mit Schnüren an die Fufstritte der Sitzplätze der Hauptfiguren angehängt, und die Kinder fassen vielmehr zum Teil in die herabhängenden Schlingen dieser Schnüre ein (z. B. unter der delphischen Sibylle und dem Propheten Joel), oder an die Zwickelränder an, um sich damit, wie es den Anschein hat, einen Halt gegen das Herabfallen von ihren schmalen Stehplätzen, oder auch nur gegen eine schwankende Erschütterung ihrer Stellung auf denselben zu sichern. Doch ist dieses sich Anhalten jedenfalls nur ein sehr leichtes Antasten für den Fall der Not, und sie stehen trotzdem so gut wie ganz frei da. Im Einzelnen kann ich auf diese Kinder nicht eingehen, da sie in den sonst so reichen und vollständigen Photographien von Braun in Dornach, die mir als Anhalt bei dieser Fixierung meiner Reminiscenzen dienen, fehlen. Im Ganzen stellen sie die volle Sicherheit und Grazie körperlicher Aktion, wie sie als volle Freude der Jugend am Leben in der Antike ganz verkörpert ist, hier als eine Durchgangsstufe zwischen dem rohen oder kindlich unreifen Naturzustande und der höchsten geistigen Kultur dar.

4. Die Sklaven

Über dem Rande des Gesimses, welches die Zwickel nach oben gegen die Mitte der Decke abgrenzt, und zwar auf kleinen Sitzen oberhalb der Postamente, mit welchen die Pilaster neben den Sitzen der Propheten und Sibyllen oben abschliefsen, sitzen paarweise über jedem Zwickel die herrlichen grofsen, nackten, in voller Naturfarbe wie lebendig gegenwärtig gemalten Jünglingsgestalten, in denen wir besonders die Bravour der anatomisch korrekten und naturalistisch lebenswahren Darstellung des menschlichen Körpers in mannigfaltigster Aktion durch Michelangelo bewundern. In ihnen gipfelt das dekorative Moment der Verwendung aller bisher besprochenen Figuren und sie selbst sollen offenbar da oben noch mit dekorativer Arbeit an einer Art von Brüstung oder Verschalung, die sich zwischen ihren Sitzen auch noch über dem Rande der Zwickel erhebt, beschäftigt sein.

In der Auffassung dieser Gestalten, die gewöhnlich wegen der dienenden Mission, mit der sie da oben hingesetzt sind, als Sklaven bezeichnet werden, weiche ich am meisten von anderen Autoren, besonders von Springer ab. »Ihre materielle Funktion,« sagt er, »ist einfachster Natur.« Er meint die Beschäftigung mit der Dekoration. »Doch,« fügt er hinzu, »nehmen sie diese Aufgabe nicht ernst. Alle strotzen von jugendlicher Kraft, und diese Lebensfülle, die überzuschäumen droht, die Bewegung der stolzen Glieder zum Genuss erhebt, auszudrücken und zu verkörpern, erscheint als ihr wesentlichster Zweck.« Und in der Beschreibung einzelner von ihnen erklärt er den Ausdruck der Bewegungen aus »Übermut des Lebensgenusses« oder »nahezu bacchantischer Fröhlichkeit«. Das wäre nun freilich nichts weniger als sklavisch. Auch Burckhardt meint, ihre Stellungen seien »die freiesten und leichtesten«. Ich finde nun aber im Gegenteil, dass ihre Haltungen und Aktionen, im Ganzen wie im Einzelnen, höchst naturalistisch in der Darstellung und ausstudiert in der Motivierung, eine nichts weniger als zwanglose Situation, sondern vielmehr eine peinliche Zwangslage und Zwangsarbeit darstellen, und zwar führt sich dieselbe durchweg auf zwei Voraussetzungen zurück: 1) die bei ihnen nun ganz besonders betonte und konsequent durchgeführte Vorstellung, dass sie wirklich hoch da oben auf schmalen Rändern des Gesimses und der Postamente sitzen und Acht geben müssen, dass sie nicht herunterfallen. Wie sie hinaufgekommen sind, oder wieder herunterkommen sollen, danach wird nicht gefragt. Genug: sie sitzen eben da und haben da zu thun. Dieser Eindruck verstärkt sich bei ihnen noch dadurch, dass die Bildfläche hier faktisch bereits die flach überhängende Decke ist, und wenn wir uns auch bis hier hinauf die fingierte Architektur noch als aufrecht denken, so kann doch nun der Streifen der Decke, der hinter den Sklaven weiter ansteigt, unmöglich etwas anderes sein als ein Bogen, der sich von der einen zur anderen Seite der Kapelle hinüber, also über ihren Sitzen hervorwölbt, so dafs sie auch nicht aufstehen könnten, ohne sich vorzubiegen und herabzufallen. 2) aber ist das Geschäft, das sie da oben auszuführen haben, Medaillons, Draperien und Guirlanden an- und miteinander an der Decke zu befestigen, ein gar nicht ganz einfaches, und seine Ausführung wird eben doppelt unbequem und ängstlich dadurch, dass sie sich so wenig frei bewegen können. Eine Zergliederung einzelner Beispiele wird dies am besten klarmachen.

Beginnen wir am Ostende der Südseite, wo die Stellungen und Verrichtungen am einfachsten, auch die zwei zusammengehörigen noch am meisten einander in der Bewegung oder wenigstens im Umrisse symmetrisch sind, so haben wir hier zunächst zwei Paare (über dem Propheten Joel und der erythräischen Sibylle, Fig. 1), welche eine Draperie an den Postamenten, auf denen sie selbst sitzen, und an einer grofsen Bronzeplatte befestigen, welche an die Brüstung oder Verschalung zwischen ihren Sitzen angebracht wird oder ist. Und zwar haben sie diese Draperie zuerst an einem eisernen Ringe angeschlungen, der am Fufse des Postamentes in die Wand eingelassen ist, dann durch ein Loch am unteren Umfange der Bronzeplatte hinein- und durch ein gleiches am oberen wieder hinausgesteckt und halten sie nun von da aufwärtsweg angezogen, während sie sich selbst mit den anderen Händen auf ihrem Sitze aufgestemmt, fest und dicht gegen die Wand andrücken. Sie scheinen also in einer Pause ihrer Arbeit, nach Vollendung der ersten Aufgabe derselben, zu ruhen, indem sie sich zunächst ihrer eigenen Position da oben von Neuem versichern. Etwas komplizierter wird die Ausführung desselben Geschäftes in der folgenden Gruppe (über dem Propheten Ezechiel, Fig. 2) dadurch, dass der Ring zum ersten Anschlingen der

Draperie an dem Postamente fehlt (vom Schlosser, der ihn hatte anbringen sollen, vergessen ist?) und dass sich die hier mit der Anbringung der Draperie Beauftragten nun anders helfen müssen. Sie haben dieselbe auch durch die beiden Löcher im Rande der Bronzeplatte gezogen und versuchen nun die beiden Enden derselben um das Postament herum zu ziehen, um sie hier miteinander zu verbinden, und so an dem Postamente selbst zu befestigen. Dabei müssen sie sich nun schon sehr vorsichtig benehmen, um mit der einen Hand und den Füfsen das untere Ende der Draperie angezogen zu halten, mit der anderen das obere Ende hinter sich durch über den Sitz weg zu ziehen, der eine, indem er es sich über den Kopf hebt, der andere, indem er dicht auf dem Sitze hinter sich durch nach demselben greift, und um sich dabei immer so wenig als möglich vom Sitze zu erheben oder von der Wand zu entfernen.

Fragen wir nun, ehe wir weiter sehen, was Andere treiben, was wohl der Zweck dieser Befestigung der Draperien an der Wand und an der Bronzeplatte sein soll, so liegt es auf den ersten Blick am nächsten, was auch Springer annimmt, dass

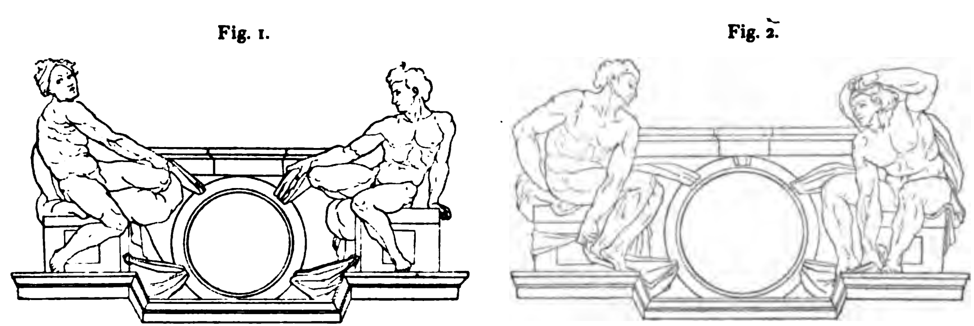


Fig. 1. Die Sklaven über der erythräischen Sibylle.

Fig. 2. Die Sklaven über dem Propheten Ezechiel.

die Bronzeplatten als ein Schmuck über dem Sitze der Sibyllen und Propheten eben vermittelst dieser Draperien da oben am Gewölbe befestigt werden sollen. Wenn die Draperien zu beiden Seiten jeder solchen Platte mit dem einen Ende an der Wand befestigt, dann durch den Rand der Platte gezogen sind, so fehlte nur noch eine Befestigung des anderen Endes, und die Platte könnte so zwischen ihnen aufgehängt sein. Aber bei näherer Besichtigung will es mir nicht scheinen, als wenn es so gemeint wäre. Keine der Platten zeigt eine Spur von noch nicht richtig befestigter Lage; keiner der Arbeiter eine Sorge für ihre Erhaltung in derselben, bevor die Draperien fertig befestigt sind; man sieht auch nicht, wo das obere Ende angebunden werden soll, und besonders wird die Draperie nichts weniger als straff angezogen, was doch unbedingt nötig wäre, um die Platte an ihr fest aufzuhängen; sondern im Gegenteil, mehrere der Sklaven (z. B. gleich der erste links über dem Propheten Joel und beide über dem Jesaias) sind offenbar bestrebt, durch Hineintreten mit dem Fufse in die Schlinge zwischen Postament und Platte zu verhindern, dass sie sich zu straff anzieht. Es wird also doch wohl richtiger sein, wenn wir uns vorstellen, dass die schweren Bronzeplatten nicht an den leichten Draperien aufgehängt werden sollen, sondern umgekehrt, dass erstere im voraus an der Wölbung wohl befestigt sein und nun als Anknüpfungspunkt für letztere benutzt werden sollen.

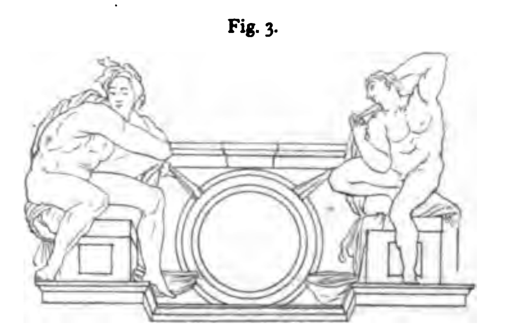
Die Draperie wäre es also, was die Sklaven zu dem, was an den Wänden schon fest ist, als leichteren Schmuck zum Feste hinzufügen sollen.

Dazu kommen aber nun ferner noch gewichtigere Zuthaten, mit denen wir die Mehrzahl dieser Dekorateure an der Nordseite und am Westende der Kapelle mehr oder weniger beschäftigt sehen, nämlich grofse, dicke Guirlanden von Blumen und Früchten (z. B. von kolossalen Eicheln), welche sie in Säcke verpackt, aus denen ihre Enden zum Teil hervorquellen, mit da hinauf geschafft und einstweilen auch noch neben sich auf dem Postamente untergebracht haben, so dass sie nun auf oder neben ihnen sitzen müssen. Offenbar sollen wir uns nun vorstellen, dass auch diese Guirlanden mit jenen Draperien und auch wohl vermittelst derselben zum Schmuck an den Vorsprüngen der Architektur in der Höhe der Kapelle aufgehängt werden sollen. Zu diesem Zwecke sind die verschiedenen Gruppen oder einzelnen Arbeiter bemüht, die dicken Ballen hinter sich von den Postamenten hervorzuholen und emporzuheben, sie hinter den oberen Rändern der Bronzetafeln hindurchzustecken, mit den Draperien zu umschlingen und am Ende irgendwie in Bogen oder Zipfeln von der Decke herabhängen zu lassen. Wie dies schliefslich, wenn es fertig durchgeführt wäre, aussehen würde, dies hat uns Michelangelo freilich nicht gezeigt. Denn seine Absicht ist ja nicht, die Kapelle mit Blumen zu schmücken, sondern mit Menschen.

Aber diese Menschen sind nun in mancherlei Art und unter sehr unbequemen Bedingungen von dieser Aufgabe in Anspruch genommen. Da haben zwei am Ostende der Nordseite (über dem Propheten Jesaias) die Guirlande hinter dem Rande der Bronzeplatte hindurchgesteckt, halten die beiden Enden derselben noch auf dem Rücken, machen sich aber bereit, sie mit den rechten Händen über ihren Kopf zu holen und herabfallen zu lassen, beide fest auf ihrem Postamente sitzend; aber der eine hält sich mit der Linken an dem Ende der Guirlande zunächst der Platte, der andere stützt sich mit derselben auf sein Postament. Andere bemühen sich, indem sie sich vorsichtig vom Sitze erheben, das Ende der Guirlande hinter oder unter sich hervorzuziehen (über der cumäischen und persischen Sibylle). Die gezwungensten Situationen kommen aber, wie mir scheint, auf diese Art gerade bei den Gruppen am Westende zu Stande, mit deren Schilderung Springer seine Ansicht von der Fröhlichkeit und dem Übermute des Lebensgenusses begründet, welche sich in ihnen aussprechen sollen. Da sind die beiden, welche die Hände über den Kopf erheben, ausgelassen oder behaglich, wie Springer meint, offenbar in peinlichster Beschäftigung mit den oberen Zipfeln der Draperie, der eine (rechts über der lybischen Sibylle, Fig. 3), um ihn sich hinter den Kopf weg aus der einen Hand in die andere zu reichen, der andere (rechts über dem Propheten Daniel), um ihn zu entdrehen, da er sich verwickelt hat. Sein Gesichtsausdruck ist entschieden nichts weniger als »bacchantisch« und »der Mund zu einem lustigen Aufschrei geöffnet«, sondern beides macht, mir wenigstens, einen sehr ängstlichen Eindruck. In der gefährlichsten Position endlich ist der letzte auf der Südseite (rechts über dem Propheten Jeremias, Fig. 4), der sich mit einer aufgestemmten Hand und beiden vom Postamente entfernten Füfsen fast ganz frei über demselben erhebt und im Begriff ist, sich eine dicke, schwere Guirlande vom Rücken über den Kopf hinwegzuheben. Sein Partner beobachtet ihn mit gröfster Spannung, während er selbst die Hände unthätig, aber bereit zum Zugreifen, wenn es nötig ist, hängen lässt. Aber sein Gegenüber auf der anderen Seite (links über der lybischen Sibylle) benutzt einen Moment der Ruhe, um von seinem hohen Sitze in die Tiefe der Kapelle (wo sich unten der Altar befindet) hinabzublicken.

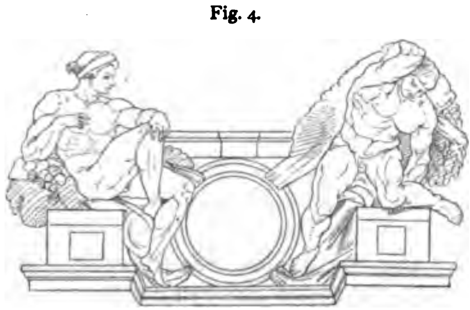
Also ich komme zu dem Ergebnis, das Michelangelo in diesen famosen Kerlen seine Virtuosität in der Darstellung nackter lebendiger Gestalten und seine Eigenart in der Motivierung ihrer Stellungen im Gegensatze zur Antike, die in den verwickeltsten Einzelaktionen ihrer Glieder ohne einheitliches Ausgreifen zu einem Ziele begründet ist, glänzend offenbart, dass aber dies hier seine besondere Verwertung in der berechnetsten und gezwungensten Indienststellung aller dieser Einzelbewegungen zu einer Arbeit findet, die unter den schwierigsten Umständen verrichtet werden muss. Da hilft kein freies, harmonisches, zwanglos graziöses Spiel der Organe des ganzen Körpers, sondern nur der vorsichtigste, umsichtigste Gebrauch eines jeden einzelnen zum Zwecke des Anfassens hier, des Anstützens dort, mag die Kombination aller eine noch so schwierige werden. Es ist die Freude am Menschen hier künstlerisch verkörpert, die der denkende Beobachter empfindet, wenn er den Matrosen in der Takelage, den Maurer auf hohem Gerüste mit voller Anspannung seiner Aufmerksamkeit und Kräfte ohne Lust, Behagen und Gefälligkeit, aber mit ruhigem Ernst und sicherem Gehorsam seine Arbeit thun sieht. Und wie der moderne Mensch,

Fig. 3.



Die Sklaven über der lybischen Sibylle.

Fig. 4.



Die Sklaven über dem Propheten Jeremias.

auch der gebildetste, gelegentlich an sich selbst die Sicherheit der Herrschaft über die Organe seines Körpers mit Befriedigung, wenn auch gewiss nicht mit der höchsten, deren er fähig ist, empfindet, so kann er ihr Bild in der Kunst auch mit Wohlgefallen als die Verkörperung eines zwar untergeordneten, aber doch wesentlichen Zuges in der höheren Kultur seines Geschlechtes anschauen.

Beiläufig habe ich schon berührt, wie sich die Komplikation der Motive und die Mannigfaltigkeit der Umrisse in diesen Sklavengestalten vom Ostende gegen das Westende der Kapelle in der Art steigert, dass sie Anfangs noch einfach und leicht verständlich anfassen und paarweise fast symmetrisch, wie Schildhalter an einem Wappenschilde, einander gegenübersitzen, am Ende aber immer verwickeltere Probleme bieten und auch selbst in demselben Paare mehr und mehr mit einander kontrastieren. Ähnlich haben wir auch bereits bei den Karyatiden und den grofsen Kindern im unteren Ende der Zwickel bemerkt, dass bei ersteren die Motive ihrer Bewegungen vom Ost- zum Westende immer freier bewegt sind und bei letzteren in derselben Richtung die Symmetrie der einander an beiden Seiten der Kapelle gegenüberstehenden wegfällt. Wenn nun Springer, hieran bei der Betrachtung der Sklaven anknüpfend, andeutet, dass man aus dieser Gradation, wie man will, eine doppelte Anwendung auf den fraglichen Fortgang der Arbeit des Künstlers von

einem zum anderen Ende der Decke machen könne, entweder, dass man annehme, Michelangelo sei sich, vom West- zum Ostende vorrückend, »der Stellung dieser Figuren an der Decke später schärfer bewusst« geworden und habe sie deshalb mehr und mehr der architektonischen Umgebung angepasst, oder aber er habe von Ost nach West »im Verlaufe des Werkes dem Drange seiner Natur nachgegeben« und den Gestalten einen »mannigfaltigeren Reichtum eingehaucht«, so erlaube ich mir als Laie, die letztere Annahme plausibeler zu finden, da doch wohl auch sonst die Entwickelung der Kunst beim Einzelnen, wie durch ganze Epochen vom strengeren Stil zum freieren Naturalismus fortschreitet.

(Fortsetzung folgt.)

DAS RATHAUS ZU POSEN

VON HEINRICH VON DEHN-ROTFELSER [1])

Das Rathaus zu Posen verdient zu den bedeutendsten und künstlerisch wertvollsten Gebäuden der Frührenaissance in unserem Vaterlande gerechnet zu werden. Es enthält im Innern noch spätgotische Teile, darunter reich gegliederte Thüreinfassungen, welche die Jahreszahl 1508 tragen; seine jetzige äufsere Gestalt und auch die architektonische Durchbildung der Hauptinnenräume erhielt es jedoch erst nach einem verheerenden Brande im Jahre 1536 durch einen fast vollständigen Neu- und Vergröfserungsbau seitens des damaligen Stadtbaumeisters in Posen, Giovanni Battista de Quadro aus Lugano. Mit dem Rathause in Kulm und dem ebenfalls in der Frührenaissancezeit erfolgten Umbau der Dächer des Schlosses Gollub hat das Gebäude die eigentümliche Anordnung gemein, dass alle Dachflächen trichterartig nach dem Innern abfallen und durch hohe, reich gestaltete Pultmauern über den Fassaden für den äufseren Anblick vollständig verdeckt werden. Das Rathaus bildet im Grundriss ein Rechteck, dessen Langseiten nach Norden und Süden liegen. Über der Mitte der Nordseite erhebt sich der sehr stattliche Hauptturm, der zwar seine jetzige Gestalt erheblichen Erneuerungen nach Zerstörungen durch Blitz und Sturm in den Jahren 1675 und 1725 verdankt, aber doch dem Gebäude in sehr gut zum Ganzen

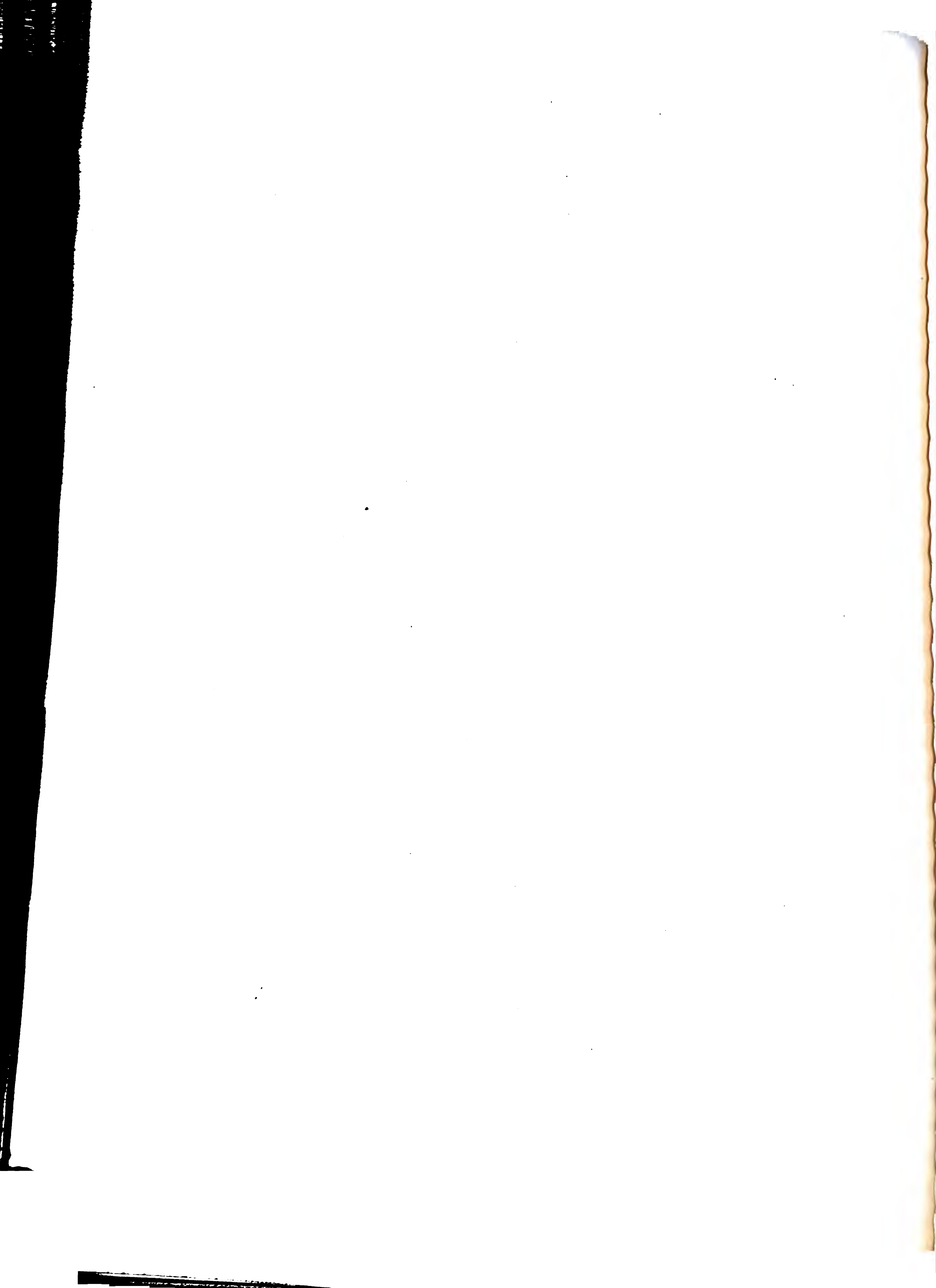
[1]) Aus einem Bericht des am 29. Juni d. J. verstorbenen Konservators der Kunstdenkmäler, Geheimen Regierungsrats von Dehn-Rotfelser an Se. Excellenz den Herrn Kultusminister. — In der beigegebenen Heliogravüre sind die Reste der Wandmalereien auf Grund einer Abbildung aus dem vorigen Jahrhundert schärfer wiedergegeben als es dem heutigen Erhaltungszustande entspricht, um so ihre bedeutsame Wirkung in der Gesamterscheinung der Front mehr zur Geltung kommen zu lassen. (Anm. d. R.)





GIOVANNI BATTISTA DE QUADRO

RATHAUS ZU POSEN

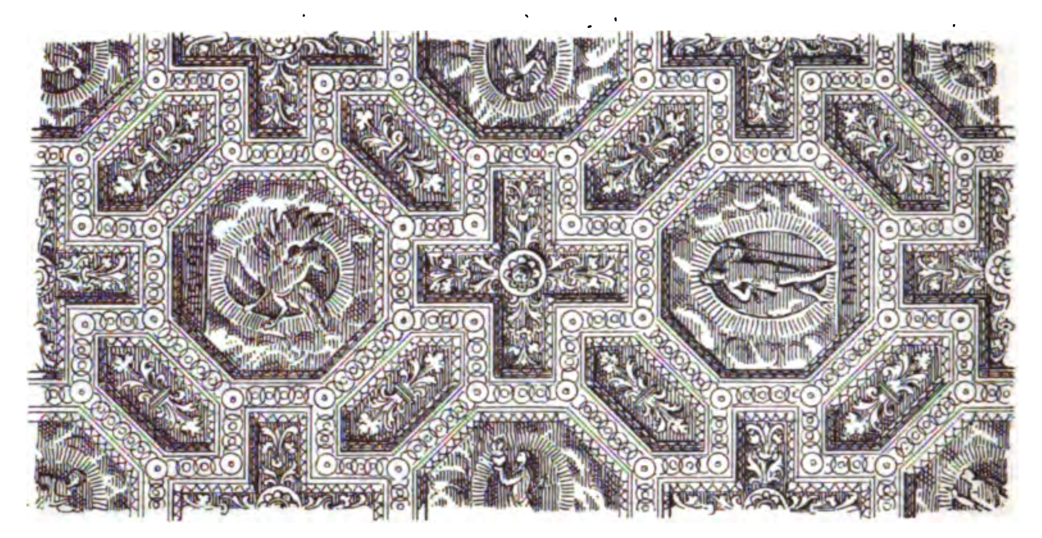


passenden Formen einen ebenso wirkungsvollen wie anmutigen, weithin Alles überragenden Abschluss giebt. Das Rathaus nimmt mit einigen anderen Gruppen älterer Gebäude die Mitte des grofsen alten Marktplatzes ein. Seine Süd- und Westseite stofsen nur an schmale Gassen in dieser Häuserinsel auf dem Markte, der sich dagegen vor der Nordseite und besonders vor der die Hauptfassade bildenden Ostseite mehr ausbreitet. Vor dieser befindet sich ein prächtiger Brunnen; seitwärts ist die alte Stäubsäule erhalten. Diese Hauptseite wird in ihrer ganzen Breite durch drei offene Bogenhallen übereinander, von sehr gediegener, reich verzierter Architektur ausgezeichnet, über welche etwas zurücktretend die fensterlose, mit phantastischen Zinnen gekrönte Pultmauer des Daches hinausragt, die, von achteckigen Nebentürmen eingeschlossen, in der Mitte ein ausgekragtes rechteckiges Türmchen zeigt. Eine besonders glänzende Zierde gewährten an dieser Prachtfassade aufser den Stuckreliefs in den Bogenzwickeln der Arkadenhallen bedeutungsvolle Wandgemälde. In jedem der drei Stockwerke der Arkadenhallen zeigen die Eckpfeiler in Bogenblenden noch jetzt ziemlich deutlich die Porträtfiguren polnischer Könige; ähnliche Bilder scheinen sich auch in den acht Bogenblenden an der oberen Pultmauer befunden zu haben, von denen aber kaum noch Spuren zu erkennen sind. In dem hohen Friese des Gebälks über der Bogenhalle des ersten Obergeschosses sind noch deutliche Spuren von ornamentalen und heraldischen Malereien zu sehen. Diese farbenprächtigen Fresken, welche durch die in ihnen dargestellten glänzenden Kostüme und Wappen an geschichtlichem Interesse gewinnen, müssen in Verbindung mit der grofsartigen und edlen Architektur von unvergleichlicher Wirkung gewesen sein. — Die drei andren Seiten sind viel einfacher. Sie werden nur von den Stockwerksgesimsen, wohlgebildeten Fenstereinfassungen, dem phantastischen Zinnenkranze und an einigen Stellen, besonders an den Ecken des Hauptturmes, durch kräftige strebepfeilerartige Vorlagen belebt, die oben in sehr eigentümliche schwungvolle Krönungen auslaufen. Alle Wandflächen sind in dem Putzüberzug mit dekorativ, in mehrfachen breiten Linien hervorgehobenen Quaderungen gemustert, wobei die Linien anscheinend nicht blos aufgemalt, sondern auch durch ganz feines Relief mit Wechsel von körnigem und glatt geriebenem Putz hervorgehoben sind. Der so gemusterte Putz ist nur noch in Spuren an dem ersten und zweiten Obergeschoss zu erkennen und schon so abgewittert, dass man fast überall jetzt die natürlichen Fugen des Ziegelmauerwerks darunter wahrnimmt.

Im Innern enthält das über hohem Sockel gelegene untere Hauptgeschoss ein Vestibül mit phantastisch verziertem Gewölbe und aufserdem Geschäftszimmer mit schlichter Tonnenwölbung. Aus der offenen Vorhalle dieses Geschosses, zu der in der Mitte eine breite Freitreppe hinaufführt, gelangt man in das Vestibül und von diesem aus auf zwei symmetrisch angeordneten zweiarmigen Steintreppen in die der unteren entsprechende offene Bogenhalle des ersten Obergeschosses. Aus dieser betritt man sogleich den grofsen Hauptsaal, der mit zwei reich verzierten und durch eine Bogenstellung getrennten Tonnengewölben überdeckt wird, dessen Länge die ganze Breite der Fassade einnimmt. Leider ist dieser Saal dadurch jetzt beeinträchtigt, dass er mittelst Vermauerung der Bogenstellung in zwei Räume geschieden ist, von denen der südliche als Flur dient, während der nördliche als Sitzungssaal der Stadtverordneten benutzt wird. In der Südwestecke des Flurraumes bildet jetzt eine unscheinbare moderne Holztreppe in dürftigster Weise den weiteren Aufgang. An der nordwestlichen Ecke des oberen Hauptgeschosses liegt der grofse Sitzungssaal des Magistrats, dessen Tonnengewölbe mit einschneidenden Kappen überaus schön

und farbenprächtig bemalt ist. Auch in den Hohlkehlenflächen dieses Saales befinden sich gemalte Porträts polnischer Könige, und die Statue eines solchen nimmt die Mitte der Westwand ein.

Dem Vernehmen nach wird seitens der städtischen Behörden eine innere Restauration und ein Vergröfserungsbau des Rathauses beabsichtigt. Man möchte den grofsen Saal an der östlichen Bogenhalle durch Beseitigung der Scheidemauer wieder in seiner ursprünglichen Gröfse herstellen und die diesen Saal entstellende Treppe



System der Decke im ehemaligen Hauptsaal.

durch einen angemessenen Aufgang im Innern des Haupttumes ersetzen, denkt auch daran, die Dachräume durch Vermehrung der Fenster in den Pultmauern der drei untergeordneten Seiten des Gebäudes nutzbarer zu machen.

Aufserdem erscheint eine gründliche und pietätvolle Restauration aller Aufsenfassaden des Rathauses dringend geboten, weil die Stuckornamente und der Putz immer schadhafter werden und die Freskogemälde immer mehr verschwinden. Eine Herstellung muss bald erfolgen, um zu verhüten, dass wertvolle und kunstgeschichtlich bedeutende Formen und Kunstwerke hier spurlos verloren gehen.

DIE ITALIENISCHEN SKULPTUREN DER RENAISSANCE IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

VI

DIE FLORENTINER MARMORBILDNER IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES QUATTROCENTO

VON W. BODE

Die altitalienischen Bildwerke in Thon und Stuck sind der Mehrzahl nach Abdrücke aus Formen, deren Wert darin besteht, dass sie meist gleichzeitig mit den Originalen, über welchen diese Formen hergestellt waren, angefertigt wurden. Dadurch, dass sie in der Werkstatt und unter der Aufsicht der Bildhauer, welche die Originale gefertigt hatten, hergestellt und bemalt wurden, besitzen sie, gegenüber gewöhnlichen Abgüssen, einen besonderen künstlerischen Reiz; abgesehen von dem Werte, der darin besteht, dass uns Abbilder von einer Reihe verlorener oder verschollener Originale darin erhalten sind. Eine nicht unbeträchtliche Zahl der auf uns gekommenen Thon- und selbst Stuckbildwerke des Quattrocento sind aber Originale, wie man äufserlich schon an der Behandlung der Oberfläche, durch die Spuren des Hölzchens oder des Messers, mit dem sie bearbeitet sind, erkennt. Gerade aus der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts sind uns ziemlich viele solcher eigenhändiger Thonbildwerke erhalten, an denen unsere Sammlung besonders reich ist. Dieselben sind freilich meist nicht um ihrer selbst willen, sondern als Hülfsarbeiten entstanden. Denn die florentiner Künstler dieser Zeit bevorzugten teils den Marmor, teils die Bronze; für beide brauchten sie aber Skizzen und Modelle, nach denen sie selbst oder ihre Gesellen die Ausführung in Bronze oder Marmor machten. Der Besitz solcher Originalmodelle, deren Material zwar als solches von geringem Wert und deren malerische Wirkung meist nur von mäfsigem Reiz ist, wird doch gerade für ein Museum von besonderem Werte sein; denn in denselben ist das Unmittelbare und die volle Frische des künstlerischen Schaffens erhalten, welche unter der Raspel des Ciseleurs und der Feile des Marmorarbeiters mehr oder weniger verloren gehen. Umsomehr als die Ausführung in Marmor schon in jener Zeit vielfach, wenn nicht gar in der Regel nicht durch den Meister selbst erfolgte, sondern durch seine Gehülfen und Handlanger, wie andererseits Guss und Ciselierung in dieser Zeit vielfach durch dritte Künstler ausgeführt wurden. Den Beweis dafür liefern die alten Bildwerke selbst, da in einzelnen Fällen das Thonmodell noch neben dem Marmororiginal erhalten ist. Ben. da Majano's

Marmorbüste des Filippo Strozzi im Louvre und das bemalte Thonmodell derselben in unserer Sammlung ist eines der bekanntesten Beispiele. Ebenso vorteilhaft zeichnet sich das unbemalte Thonmodell von Antonio Rossellino's Anbetung der Hirten im Besitze von Mr. Fortnum zu Stanmore Hill vor der Marmorausführung im Bargello aus. In beiden Fällen sieht man aus dem grofsen Abstand in der künstlerischen Empfindung, dass die Marmorausführung im Wesentlichen nicht vom Künstler selbst, sondern nur unter seiner Aufsicht von seinen Gehülfen und Schülern gemacht sein kann.

Die Thonbüsten der Berliner Sammlung habe ich früher schon eingehend besprochen.[1]) Unter den übrigen Originalthonarbeiten der Sammlung ist keine, von welcher — wie bei den obengenannten Werken — noch die Marmorausführung nachweisbar wäre. Dennoch dürfen wir dieselben wohl fast ausnahmslos als Modelle bezeichnen; nicht nur nach Analogie jener ganz gleichen Thonbildwerke, deren Marmorausführungen erhalten sind, sondern weil in dieser vorgerückten Zeit des XV Jahrhunderts, wie oben schon erwähnt, fast ausnahmslos alle noch an Ort und Stelle erhaltenen Skulpturen entweder Bronze- oder namentlich Marmorbildwerke sind oder doch, wenn sie aus Thon gebildet sind, regelmäfsig eine Glasur erhalten haben. Der Umstand, dass diese originalen Thonbildwerke fast ausnahmslos bemalt waren, wovon sich gröfsere oder geringere Überreste noch jetzt erhalten haben, spricht keineswegs gegen ihre Benutzung als Modelle. Einmal lag ja schon in dem Umstande, dass man auch die Marmorbildwerke mehr oder weniger farbig hielt, hinreichende Veranlassung, schon das Modell zu bemalen. Sodann haben die Künstler, bei der Nachfrage nach billigen plastischen Bildwerken, welche zu der Herstellung von bemalten Stuck- und Thonnachbildungen führte, sicherlich auch ihre Modelle nach Benutzung derselben vielfach in den Handel gegeben. Dafür mussten sie aber, bei der Anschauungsweise jener Zeit, notwendig vorher bemalt sein.

In seiner Wirkung durch scharfes Putzen stark beeinträchtigt ist ein Hochrelief mit kleinen Figuren, welches den Traum des Papstes Gregor darstellt. Da dasselbe das einzige ist, das sich sicher einem bestimmten Meister zuschreiben und ebenso bestimmt als Modell nachweisen lässt, wenn es auch ein verworfenes Modell war, so mag es vor den anderen Arbeiten, die teilweise älter sind, besprochen werden.

Dies kleine Relief stammt aus Florenz, wo es Waagen 1842 vom Marchese Orlandini erwarb; es wurde in dieser Sammlung als eine Arbeit des Rossellino oder Benedetto da Majano bezeichnet und unter der letzteren Benennung im Museum aufgestellt. Dass diese Benennung, für welche Formenbehandlung und Auffassung sprechen, in der That die richtige ist, wird durch das Motiv und die Mafse zur Gewissheit. Die Darstellung dieses Wunders des hl. Franz stimmt nämlich in der Ausführung im Hochrelief und im Umfang genau überein mit den Scenen aus dem Leben des hl. Franz an Benedetto's Marmorkanzel in Sta. Croce zu Florenz. Freilich findet sich gerade diese Darstellung nicht an der Kanzel; sie wurde also zweifellos wegen irgend einer Veränderung in der Form der Kanzel dem Entwurf gegenüber, oder weil sie nach Inhalt oder Art der Wiedergabe nicht gefiel, verworfen. Dadurch besitzt das kleine Relief ein wesentlich höheres Interesse als drei ähnliche Thonreliefs im Privatbesitz in Italien, welche drei von den Kanzelreliefs vollständig übereinstimmend mit der Marmorausführung an der Kanzel wiedergeben. Diese genaue Übereinstimmung macht die Entscheidung schwer, ob hier Modelle oder vielmehr alte Kopien der

[1]) Italienische Porträtskulpturen des XV Jahrhunderts in den Königlichen Museen zu Berlin. 1883.

Marmorreliefs vorliegen, zumal die Behandlung keineswegs die gewohnte Frische der Thonmodelle vor der Marmorausführung voraus hat. Bei dem Berliner Relief lässt sich dagegen in den noch unberührten Teilen die Hand des Meisters nicht verkennen; namentlich in den geistvoll skizzierten kleinen Reliefs der Säule im Hintergrunde, die wohl die Trajanssäule bezeichnen soll, deren Schmuck aber von Benedetto frei erfunden ist.

In Verbindung mit diesen Bildwerken sei hier ein ähnliches Thonrelief im South Kensington Museum zu London genannt, die Geburt des Johannes darstellend (Nr. 7593), welches irrtümlich dem Ghiberti zugeschrieben wird. Dasselbe scheint mir vielmehr alle charakteristischen Eigenschaften des Benedetto da Majano zu besitzen; und die geistreiche leichte Behandlung in dem kleinen Raum und bei der saubersten Durchführung lässt nicht daran zweifeln, dass dieses Modell von Benedetto's eigener Hand gefertigt wurde. Es wurde mit der Sammlung Gigli-Campana erworben.

Auf Benedetto ist meines Erachtens das nebenstehend abgebildete dekorative Marmorbildwerk zurückzuführen, welches für unsere Sammlung 1880 in Florenz erworben wurde, wo es sich im Magazin einer Kirche befunden haben soll. Es diente als Sockel einer Standarte, und zwar, wie Kelch und Patene als Schmuck der Seiten andeuten, einer Kirchenstandarte. Der Umstand, dass die Rückseite unbearbeitet ist, macht es wahrscheinlich, dass dieselbe nicht selbständig gedacht war, sondern wohl den Abschluss eines Altar bildete, worauf ja auch die Dekoration der Seiten deutet. Was Benedetto als den Erfinder dieses ebenso originell als reizvoll gedachten und ausgeführten Sockels vermuten lässt, ist namentlich Bildung und Ausdruck der drei Cherubim an der Vorderseite. Doch findet sich auch der plastische Schmuck der einen Seite, ein an einem Bande aufgehängter Kelch mit dem Tuch darüber, fast genau in derselben Zeichnung und Anordnung an einem Seitenaltar Benedetto's in der Collegiata zu San Gimignano wieder.



Nicht als Original, sondern nur als eine freie, aber künstlerisch geringwertige Nachbildung nach Benedetto's Marmorstatue des jugendlichen Johannes im Bargello muss die kleine Johannesbüste in Thon angesehen werden, welche 1878 aus Privatbesitz in Florenz zusammen mit einem dem A. Rossellino zugeschriebenen Madonnenrelief in Thon erworben wurde. Als Nachbildung in Stuck ist durch die alte Bemalung und die Überreste der originellen Einrahmung ein kleines Madonnenrelief von gröfserem Interesse, welches in kleinerem Mafsstabe die im Halbrund des Marmorgrabmals der Barbara Manfredi in San Biagio zu Forli angebrachte und in einem Tabernakel in der Via della Chiesa zu Florenz in Marmor wiederholte Madonna zeigt. Ich habe an einem anderen Orte [1]) die Gründe dafür angegeben, dass

[1]) Repertorium 1884. — Dr. G. Frizzoni giebt im »Arte e Storia« (Oktober 1885) eine kurze Übersicht über die an dieser Stelle von mir entwickelten Ansichten, die leider auf sehr ungenügender Kenntnis desselben beruht. Er würde mir sonst nicht nachsagen (und zwar ohne jede Beanstandung seinerseits), ich hätte den Sarkophag des hl. Marcolinus vom Jahre

der junge Benedetto dieses Grabmal und damit auch dieses Madonnenrelief während eines längeren Aufenthaltes in der Mark Ancona ausgeführt haben könnte.

Das mit dem eben genannten Johannesköpfchen zusammen erworbene Madonnenrelief ist wieder ein Originalmodell, wie die noch daran sichtbaren Striche des Modellierholzes schon zweifellos machen. Der Name Rossellino, welchen sie bei dem früheren Besitzer führten, wurde bei der Aufstellung im Museum aufgegeben und mit dem Namen des Benedetto da Majano vertauscht. Jedoch nur vermutungsweise.



Dieselbe Ungewissheit in der Benennung habe ich, wie ich gestehen muss, in Bezug auf ein zweites, etwas gröfseres und noch vorzüglicheres Madonnenrelief in Thon,

---

1458 im Ginnasio zu Forli dem (1442 geborenen!) Benedetto zugeschrieben, während ich denselben ausdrücklich als ein »Jugendwerk des Antonio Rossellino« aufführe. Die Bedenken, welche meiner Hypothese, Benedetto habe das Grabmal der Barbara Manfredi in San Biagio zu Forli ausgeführt, entgegenstehen, habe ich im Repertorium, wie ich glaube, sachlicher dargelegt als Frizzoni, der leider meine ausführliche Begründung jener auch von mir nur als Hypothese aufgestellten Ansicht nicht wiedergiebt. Auch die Ausführung des Grabmals der Maria von Aragon in der Chiesa di Montoliveto zu Neapel durch Benedetto will Frizzoni nur für den oberen Teil dieses Denkmals gelten lassen; ich bin überzeugt, dass ein eingehender Vergleich aller Werke des A. Rossellino und des Benedetto da Majano, durch den ich selbst zu meinem Resultat gekommen bin, auch Frizzoni von der vollen Richtigkeit desselben überzeugen wird. Frizzoni führt Vasari's Autorität gegen meine Ansicht an, vergisst dabei aber, dass er meine Datierung der Arbeiten des Benedetto ohne Anstand angenommen hat, obgleich sie Vasari's Angaben schnurstraks entgegenläuft.

welches Anfangs der funfziger Jahre wahrscheinlich in Florenz erworben wurde. Beide waren bemalt und vergoldet und tragen noch einige Spuren davon. Weder von dem einen noch von dem anderen ist die Marmorausführung bekannt; wohl aber kommt das erstgenannte kleinere Relief auch in Stucknachbildung vor. Eine solche befindet sich in A. von Beckeraths Sammlung hier in Berlin. Mit beiden Kompositionen, namentlich mit der letzteren, haben ein Madonnenrelief im Besitz des Kunsthändlers Stefano Bardini zu Florenz[1]), sowie ein ansprechendes jetzt unbemaltes Thonrelief der kleinen Sammlung von Sta. Maria Nuova zu Florenz, in dem der kleine Johannes und zwei Engel das Christkind auf dem Schofse der Mutter verehren, die



gröfste Verwandtschaft, so dass ich sie mit jenen Reliefs zusammen bespreche. Die Ähnlichkeit des Bardini'schen Reliefs und unserer Madonna auf dem Sessel beruht weniger in der Auffassung und Anordnung, als in den Modellen für Mutter und Kind, die offenbar für beide Bildwerke dieselben gewesen sind. Die engen Beziehungen zwischen diesen beiden Reliefs wie dem von Sta. Maria Nuova bekunden sich äufserlich auch darin, dass der reich dekorierte Sessel auf beiden Reliefs fast der gleiche ist, sowie durch die auffallende Art, in welcher das eine wie das andere Relief unmittelbar unter den Knien der Maria abgeschlossen ist. Das kleinere Relief unserer Sammlung bietet zwar nicht so viel äufsere Anhaltspunkte, welche auf den Meister jener beiden Arbeiten hinweisen, wohl aber um so mehr innere Beziehungen, insbesondere gerade zu jenem zweiten, gröfseren Madonnenrelief unseres Museums. Schon in der Auffassung: wie in beiden Bildwerken die Mutter das Kind hält und

[1]) Die Bemalung dieses Reliefs ist aus späterer Zeit, doch giebt sie wohl im wesentlichen die alten Farben wieder.

zärtlich an sich drückt, wie die Gestalten von Mutter und Kind sich treu an lebende Vorbilder anschliefsen und selbst Stoff und Falten der Gewandung nach der Natur modelliert sind. Sogar den Heiligenschein hat der Künstler hier in den Modellen fortgelassen, um diese reizende Scene aus dem Leben ganz als solche zu geben; seine Schüler konnten sie ja leicht bei der Ausführung in Marmor hinzufügen. Obgleich, wie gesagt, in beiden Reliefs die Ähnlichkeit der Figuren nicht so weit geht, dass wir danach auf dieselben Modelle schliefsen dürften, so zeigen sie doch eine so auffallend gleiche Formenanschauung, dass dies allein uns schon berechtigt, auf denselben Künstler zu schliefsen. Die längliche Form des beinahe mageren Gesichts, der grofse scharf gezeichnete Mund, das stark ausgesprochene Kinn, die mandelartigen, scharf konturierten Augen, die schlanken Finger der schönen Hände sind für Mutter und Kind in beiden Bildwerken gleich charakteristisch. Völlig übereinstimmend sind auch die Behandlung der Stoffe, die Faltenbildung und selbst die Anordnung der Gewänder.

Alle diese Bildwerke, namentlich die beiden in unserer Sammlung, sind so ausgezeichnet, dass man ihren Meister unter den ersten Bildhauern von Florenz suchen muss. Dass derselbe zu der Nachfolge des Desiderio zählt, kann keinem Zweifel unterliegen; ist aber Antonio Rossellino oder ist Benedetto da Majano der Künstler, oder gehört gar diese kleine Gruppe von Kunstwerken einem Meister, der uns dem Namen nach oder wenigstens nach seiner Thätigkeit bisher nicht bekannt ist? Auf diese Fragen mit Bestimmtheit zu antworten, bin ich aufser Stande, so oft ich mich auch in die Bildwerke vertieft und dieselben mit den beglaubigten Arbeiten des einen und des anderen Künstlers verglichen habe. In dem schlichten Naturalismus, der das Motiv als anspruchsloses Sittenbild — selbst ohne Heiligenschein — erfasst und in der herzigen Innigkeit und Naivetät, mit der dies geschehen ist, erkennen wir den Antonio Rossellino. Ihm steht auch die Anordnung des Gewandes, wie es sich eng an den Körper anlegt, und die naturalistische Faltengebung am nächsten. Dagegen stimmen die schlanke Bildung, die längliche Kopfform der Maria, die Typen der Maria wie des Kindes nicht recht zu diesem Meister, namentlich zu seinen beglaubigten Marmorarbeiten. Gerade in diesen Eigentümlichkeiten stimmen unsere beiden Reliefs mehr zu Benedetto's früheren Arbeiten, wie zu der Madonna im Grabmal der Maria von Arragon zu Neapel. Auch sind die beiden Cherubim und die Fruchtguirlande am Abschluss des kleineren Reliefs mehr im Charakter Benedetto's, als Rosselino's. Um diese und einige ähnliche Thonbildwerke von gleicher Meisterschaft — ich nenne als solche die beiden Madonnenstatuetten im South Kensington Museum und eine dritte im Besitze von Gustave Dreyfuss in Paris, bei welchen allerdings noch mehr Anzeichen für Antonio Rossellino sprechen, — mit einiger Gewissheit zu bestimmen, werden wir meines Erachtens abwarten müssen, dass namentlich noch einige Thonmodelle zu beglaubigten Marmorarbeiten von beiden Künstlern bekannt werden.

Ein ähnliches, im Umfange nur sehr bescheidenes Thonrelief unserer Sammlung, dessen Wert durch die alte Bemalung und Einrahmung noch gesteigert wird, dürfen wir dagegen wohl ohne Zögern als ein Werk des A. Rossellino bestimmen. Die Auffassung ist abweichend von den meisten florentiner Madonnenreliefs der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts: Maria steht, die Hände andächtig zusammengelegt, vor dem auf einem Kissen ruhenden Kinde, dem ein niedergelagertes Lamm als Pfühl dient. Hinter der Gruppe ist ein Vorhang aufgehängt. Beide Figuren zeigen die charakteristischen Formen des Antonio Rossellino: die untersetzten Gestalten, die runde Kopfform, den kurzen Nacken, namentlich beim Kinde. Am nächsten kommt unser Relief, das 1883 in Florenz erworben wurde, der Madonna del latte in Sta. Croce zu

Florenz und der Anbetung in der Piccolominikapelle der Chiesa di Monteliveto zu Neapel. Darnach dürfen wir dasselbe wohl gleichfalls unter die späteren Arbeiten Antonio's einreihen.

An künstlerischen Wert zwar nicht ganz gewachsen, ist doch ein nur teilweise noch bemaltes, gröfseres Stuckrelief von einem Nachfolger des Desiderio von besonderem Interesse als eine der seltenen aus der Stuckmasse geschnittenen Originalarbeiten; wohl gleichfalls ein Modell für Marmorausführung. Mehrere in Stuckgüssen nicht seltene Madonnenreliefs, von denen zwei auch in der Sammlung unserer Museen sich befinden, zeigen einen verwandten bis jetzt nicht näher festzustellenden Künstler aus der Nachfolge des Desiderio.

Was das Berliner Museum, abgesehen von den bekannten Marmorbüsten, an Arbeiten des Mino da Fiesole besitzt, entspricht an Bedeutung nicht den bisher genannten Thonreliefs in der Art des Rossellino und Benedetto da Majano. Ein kleines Thonrelief, Ausdruck aus einer Form mit Resten der alten Bemalung, erwarb ich 1880 in Florenz, weil ich darin eine Nachbildung eines nicht mehr bekannten Marmororiginals des Mino zu erkennen glaubte. Maria steht hinter einem kleinen altarartigen Aufbau, auf welchem sie das Kind hält; zu den Seiten je zwei Engel in Verehrung. Ich habe seither das Original dieses Reliefs in England im Besitz von Mr. Gambier-Parry in Hingham Court gefunden; dasselbe trägt zum Überfluss an den Stufen des Altars die Bezeichnung OPVS · MINI. Eine ganz ähnliche Komposition, dem künstlerischen Wert nach noch geringer, ist vor einigen Jahren in das Bargello gekommen, wo sie aber bis vor Kurzem noch nicht öffentlich ausgestellt war.

Ein zweites fast gleichzeitig erworbenes Relief Mino's im Besitz unserer Sammlung ist ein Original und von ganz besonderem Interesse durch seinen unfertigen Zustand. Es zeigt die Figur des Glaubens, welche wahrscheinlich in ähnlicher Weise, wie wir es in verschiedenen Grabmälern des Künstlers sehen, als Wandschmuck eines solchen Monuments oberhalb des Sarkophags bestimmt war. Während der Kopf schon bis auf die Politur vollendet ist, ist die Figur mit gröfseren und kleineren Meifseln mehr oder weniger weit ausgeführt, der Hintergrund aber nur mit dem Zahneisen vorgearbeitet. Dieser Zustand des Reliefs lässt uns einen interessanten Einblick in die Arbeit der florentiner Marmorbildner des Quattrocento thun. Von Punktierung ist keine Spur zu sehen; die Art des Fortschreitens in der Arbeit ist eine ungleichmäfsige, was — im Gegensatze zu der handwerksmäfsigen Ausführung in den meisten Bildhauerwerkstätten von heute — auf die Hand eines wirklichen Künstlers schliefsen lässt. Alles ist mit dem Meifsel gearbeitet; die Benutzung des Bohrers wurde möglichst vermieden, da man noch nicht wieder gelernt hatte, den Bohrer lang zu führen, vielmehr Loch an Loch bohrte und schliefslich die kleinen Zwischenwände fortnahm; ein Verfahren, welches wir sogar noch an Michelangelo's Giovannino beobachten können.

In meiner letzten Auflage von Burckhardts Cicerone habe ich auf einen Meister aufmerksam gemacht, der regelmäfsig mit Mino verwechselt zu werden pflegt. Da ich mich dort aber auf wenige Worte beschränken musste, um so mehr als in Italien nur einige wenige Werke dieses Künstlers erhalten sind, so bin ich eine Charakteristik desselben und eine Zusammenstellung der mir von ihm bekannten Werke schuldig geblieben. Zwei sehr bezeichnende und tüchtige Marmorreliefs unserer Samm-

lung geben mir die Gelegenheit, dies nachzuholen. Das eine zeigt Maria in ganzer Figur auf einem Stuhle, dessen Füfse von Delphinen gebildet werden; das Kindchen, das mit einem Vogel spielt, hält sie auf ihrem Arme; hinter der Gruppe eine Blumenguirlande, deren Enden lang herabhängen. Die Guirlande und die Gewandsäume sind vergoldet, der Grund ist rot bemalt; doch beruht diese Farbe wohl auf einer ungeschickten Restauration und war die ursprüngliche Färbung blau. Das zweite gröfsere Relief zeigt Maria sitzend, bis zu den Knien, auf dem Schofse stehend das Christuskind; als Einrahmung umgiebt die Gruppe ein Kranz von Cherubim. Das erstgenannte wurde 1880 in Venedig erworben, das letztere stammt aus Florenz.

Die Übereinstimmung in den Eigentümlichkeiten dieser beiden Reliefs geht so weit, dass sie nur einem und demselben Künstler zugeschrieben werden können. Wenn auch alle anderen ziemlich zahlreichen Arbeiten desselben in gleich sprechender Weise sofort die Hand desselben Bildhauers erkennen lassen, so ist dies allerdings kein Zeichen eines vielseitig begabten, naiven Künstlers. Die Eigentümlichkeiten desselben sind so scharf zugespitzt, dass seine Arbeiten dadurch teilweise einen etwas karrikierten Ausdruck erhalten, und sie wiederholen sich meist in so einförmiger Weise, dass die naive, unmittelbare Naturanschauung dadurch vielfach getrübt erscheint. Der Mund ist meist in seinen Winkeln in die Höhe gezogen, was den Köpfen den Ausdruck eines starren Lächelns giebt; die Augen sind geschlitzt und in der Regel halb geschlossen; das Kinn springt stark vor und vermehrt noch die schon durch die scharfe Behandlung der Lippen und Augenränder etwas eckige herbe Wirkung. Denselben Charakter hat die Behandlung des Körpers, in den einförmig gesperrten Fingern der Hand, in den spitz herausstehenden Knien, den langen und scharfen zierlichen Parallelfalten der Gewänder. Über der ungünstigen Wirkung dieser Eigenschaften übersieht man leicht die Vorzüge, in welchen die Arbeiten dieses Künstlers denen der grofsen florentiner Marmorbildner der zweiten Hälfte des Quattrocento ganz nahe stehen: leichte und gefällige Anordnung, feine Empfindung und eine treffliche, weiche und naturwahre Behandlung des Fleisches, namentlich im Körper des Kindes.



Der einförmige Eindruck wird noch verstärkt dadurch, dass alle Werke dieses Künstlers in Marmor ausgeführt sind und eine sehr gleichmäfsige Behandlung des Marmors besitzen, sowie dass sie mit Ausnahme einiger kleinen Büsten (meist von Heiligen) Madonnenreliefs zeigen, die wohl fast ausnahmslos als Tabernakel gedacht waren. Irgend ein gröfseres Monument von seiner Hand ist mir nicht vorgekommen; und da auch jene Tabernakel nicht mehr an Ort und Stelle sich befinden, so fehlt uns ein wesentliches Moment zur Bestimmung der Herkunft und Schule dieses Künstlers. Doch bieten seine Eigenart und die Ornamente, mit denen er einige seiner Reliefs geschmückt und eingerahmt hat, hinreichenden Anhalt, um seine Herkunft und die Zeit seiner Thätigkeit ziemlich sicher zu bestimmen, obgleich weder Inschriften noch Daten uns dabei unterstüzen. Einen Künstler von solcher Einförmigkeit und einer an Manier streifender Eigenart werden wir am wenigsten unter den florentiner Bildhauern suchen,

deren unbedingte Herrschaft in der italienischen Kunst ja ganz besonders in ihrer naiven Naturanschauung und Individualität begründet ist. Und doch finden jene Eigentümlichkeiten und Unarten gerade bei einem der grofsen florentiner Marmorbildhauer, bei Mino da Fiesole, in zahlreichen handwerksmäfsig nach seinen Entwürfen ausgeführten Arbeiten so starke Anklänge, dass schon dieser Umstand unseren anonymen Meister in die Nähe des Mino rückt, mit welchem er noch immer vielfach verwechselt wird. Mit Mino hat er die zierlichen Parallelfalten der dünnen Untergewänder gemeinsam; mit ihm auch die auf den Höhen in spitze Winkel zusammenstofsenden tiefen Falten der Mäntel, die scharfe Konturierung der Wimpern und Lippen, selbst Anordnung und Auffassung seiner Madonnenreliefs. In der weichen, naturwahreren Behandlung des Fleisches nähert er sich dagegen mehr dem Antonio Rossellino. Wo in einzelnen Fällen noch die Einrahmung der Tabernakel erhalten ist, beweisen auch diese den florentiner Künstler; und zwar weisen sie, wie die Bildwerke selbst, auf einen Zeitgenossen des Ant. Rossellino und Mino, welcher dem Alter nach wahrscheinlich dem ersteren noch näher stand als dem letzteren und daher nicht als ein Nachahmer des Mino bezeichnet werden darf. Seine Pilaster schmückt er mit aufsteigenden Fruchtkränzen in Form und Art, wie sie die Werkstatt Donatello's in dessen letzter Zeit bildete; seine Vasen, Fruchthörner, Kränze von Früchten oder Lorbeer haben gleichfalls den Charakter, welchen die ähnlichen Dekorationen des Luca della Robbia und der unmittelbaren Nachfolger Donatello's aufweisen. Die Sirenenköpfe an den Lehnen der Sessel erinnern an Desiderio's Vorbild. Allen diesen Ornamenten wohnt ein etwas schwerfälliger Charakter inne; auch sind sie meist wenig organisch und architektonisch empfunden.

Italien besitzt verhältnismäfsig nur noch eine kleine Zahl von den Bildwerken dieses Künstlers. Im Bargello ist im hinteren Saal der Marmorbildwerke des zweiten Stocks ein gröfseres Madonnenrelief aufgestellt, welches wenigstens früher dem Mino zugeschrieben wurde; Maria sitzend bis zu den Knien, das Kind auf dem Schofse, lebensgrofse Figuren, welche durch ihre Gröfse befangener und manierierter wirken als die meisten Bildwerke des Meisters mit kleineren Figuren. Aufserdem kenne ich in öffentlichem Besitz in Italien nur noch in Urbino Arbeiten unseres Künstlers, und zwar so viele, dass dadurch eine vorübergehende Beschäftigung desselben in Urbino zur Zeit Federigo's wahrscheinlich wird. Vielleicht war er unter den Künstlern, welche von diesem Fürsten zur Ausschmückung des von ihm erbauten Palastes nach Urbino berufen wurden. Eines der hier erhaltenen Reliefs besitzt die Sammlung der Akademie, ein Madonnenrelief von ähnlichem Umfange und ganz ähnlichem Charakter wie dasjenige im Bargello. Ein zweites, etwas kleineres Madonnenrelief ist in einem Gange des Palastes aufgestellt, und ebenda befindet sich auch eine kleine Marmorbüste, den jugendlichen Johannes darstellend. Da fast sämtliche Kunstwerke der Sammlung in Urbino auch dort entstanden oder doch noch zu den Zeiten der ersten Herzöge dorthin gekommen waren, so ist es fast zweifellos, dass diese drei Arbeiten sich von vornherein in Urbino, wahrscheinlich im Palast selbst befanden.

Da die Arbeiten des Künstlers, wie gesagt, sämtlich Tabernakel mit Madonnenreliefs, von mäfsigem Umfange, oder kleine Büsten darstellen, waren sie leicht von ihren Bestimmungsplätzen zu entfernen, soweit sie dieselben nicht schon früher gewechselt hatten; und da sie als Marmorbildwerke von warmer, schöner Farbe und unter dem Namen des Mino, mit dessen Arbeiten sie ein weniger geübtes Auge leicht verwechseln kann, im Kunsthandel auch früher schon gesuchte Gegenstände

waren, so haben im Laufe der letzten fünfundzwanzig Jahre die meisten dieser Bildwerke ihren Weg ins Ausland gefunden. Nur einige wenige derselben waren wenigstens im Frühjahr 1885 noch im Besitz italienischer Händler. So ein durch seine schöne leuchtend bräunliche Patina ausgezeichnetes Madonnenrelief von mittlerer Gröfse bei Gagliardi in Florenz; ein kleineres, ganz ähnliches und besonders anziehendes Relief bei Angiolini in Bologna; ein geringeres im Besitz von Riblet zu Florenz. Die Versteigerung der Sammlung Castellani 1884 bot eines der interessantesten Werke des Meisters mit einem ganz abweichenden Motiv: die Halbfigur eines Zwerges mit einem Wiesel in den Händen; etwas unterlebensgrofs, von lebendiger, komischer Wirkung. So viel ich weifs, wurde diese Büste nicht verkauft.

Aufserhalb Italiens besitzt zunächst London im South Kensington Museum zwei gröfsere charakteristische Madonnenreliefs von der Hand des anonymen Meisters (Nr. 6737 und 7562); beide besonders derb und teilweise manieriert, dem Relief des Bargello verwandt. Auf dem gröfseren (Nr. 6737) sind im Hintergrunde zwei Engel mit Guirlanden angebracht. In seinem Katalog der Sammlung nennt J. C. Robinson den Künstler, »dessen Hand man unmöglich verkennen kann«, einen »Nachfolger Donatello's mit starker Anlehnung an den Stil des Mino da Fiesole« und bezeichnet richtig beide Werke als von seiner Hand. Das eine derselben wurde im Palazzo Albergotti zu Arezzo, das andere mit der Sammlung Gigli-Campana in Florenz erworben. Eine gute Johannesbüste, etwas unter Lebensgröfse und in Auffassung und Behandlung der Castellani'schen Zwergesbüste nahe verwandt, besitzt Mr. Drury Fortnum in Stanmore Hill. Eine beinahe treue Wiederholung des kleineren Berliner Madonnenreliefs, in welchem Maria thronend in ganzer Figur wiedergegeben ist, jedoch von drei Cherubim umschwebt und in anderer Einrahmung, befindet sich in der Sammlung von Mr. Gambier Parry in Hingham Court. Beinahe komisch wirken hier, wie in einigen anderen Madonnenreliefs, die Cherubim durch das Streben des Künstlers nach mannigfaltiger Bewegung und Verkürzung der Flügel. Auch dieses Relief scheint sich früher in Florenz befunden zu haben, da es eine dort vor etwa zwanzig Jahren angefertigte Photographie desselben von Alinari giebt. In Berlin besitzt Herr Oscar Hainauer ein besonders anziehendes Köpfchen, wieder den jugendlichen Johannes darstellend, welches in Florenz erworben wurde. Auch der Louvre enthält schon unter dem älteren Besitz ein grösseres Madonnenrelief, welches denen im South Kensington Museum und im Bargello nahe steht. Ein kleineres Madonnenrelief kam mit der Sammlung Timbal vor wenigen Jahren in den Louvre. Im Pariser Privatbesitz müssen sich noch mehrere ähnliche Reliefs befinden, welche in den siebziger Jahren im Kunsthandel in Florenz und Mailand waren und nach Paris verkauft wurden; darunter ein gröfseres Tabernakel mit vollständiger Einrahmung, über der Madonna vier Cherubim. Die derzeitigen Besitzer dieser Madonnenreliefs sind mir nicht bekannt.

Der Umstand, dass fast alle diese jetzt im Auslande befindlichen Marmorbildwerke, soweit ihre Herkunft bekannt ist, in Florenz erworben wurden, ist ein Grund mehr, den Meister derselben unter den florentiner Künstlern zu suchen. Wer derselbe sei, welchen der von Vasari genannten oder der zahlreicheren nur aus urkundlichen Nachrichten uns bekannten Bildhauer, von denen erhaltene Werke bisher nicht nachweisbar sind, wir alle diese Marmorbildwerke zuzuschreiben haben, dafür fehlt bisher jeder Anhalt.

VII

JACOPO SANSOVINO

Auf der Ausstellung von Gemälden und Bildwerken älterer Meister im Berliner Privatbesitz 1883 war eines der wirkungsvollsten dekorativen Stücke ein in Papiermasse, carta pesta, ausgeführtes grofses Madonnenrelief von trefflicher alter Bemalung und Vergoldung, welches ich in einer Besprechung dieser Ausstellung (Jahrbuch 1883) als ein Werk der Hochrenaissance unter Einflüssen von Michelangelo und gleichzeitig von älteren florentiner Meistern, insbesondere Donatello, bezeichnete. Dieser letztere



Einfluss war so augenfällig, dass das Relief, dessen Gegenstück seit 1881 sich im Besitz unserer Museen befindet, von anderer Seite sogar als eine Arbeit des Quattrocento unter Donatello's Einwirkung angesprochen wurde. Seither habe ich von jenem in der Beckerath'schen Sammlung befindlichen Relief zwei andere Exemplare im Kunsthandel in Italien gesehen; eines derselben, obgleich sonst sehr schadhaft, trug die noch trefflich erhaltene Inschrift

IACOBVS
SANSVINVS
F

Abgesehen von der sowohl durch die Form der Schrift wie durch die Schreibweise des Namens als echt verbürgten Inschrift, war mir diese Bestimmung sofort

überzeugend, da gerade Jacopo Tatti diesen doppelten Einfluss in einer Reihe seiner Werke in eigentümlicher Weise vereinigt, freilich wohl in keinem anderen so ausgesprochen, als in diesen beiden Reliefs. Wie dieselben daher zur vollständigeren Charakteristik des Meisters von besonderem Werte sind, so bieten sie zugleich den Anhalt, noch ein paar andere wertvolle Reliefs gerade unserer Sammlung mit Wahrscheinlichkeit gleichfalls auf Jacopo Sansovino zurückzuführen.

Dafür, dass Jacopo Sansovino in der That der Künstler sowohl jenes Bildwerks wie des Gegenstücks im Besitz unserer Sammlung ist, vereinigen sich auch, wie gesagt, alle inneren Gründe. Jacopo war in Florenz, wo er 1486 geboren war (wie die neueste Forschung nachgewiesen hat und nicht schon 1477), unter den Eindrücken der Werke der letzten grofsen Meister des Quattrocento aufgewachsen. Dann wurde Andrea Sansovino sein Lehrer, gerade während derselbe an der berühmten Gruppe der Taufe Christi für das Battistero in Florenz beschäftigt war. Andrea blieb aber wohl auch später noch von bedeutsamem Einfluss auf seinen Schüler, da beide lange in Rom gleichzeitig thätig waren. Von nachhaltigstem Einfluss war aber von vornherein auch Jacopo's um ein Jahrzehnt älterer Landsmann Michelangelo, dem auch seine Gegner — und zu ihnen zählte Jacopo, da Michelangelo feindlich gegen ihn aufgetreten war — wider Wissen und Willen unterlagen. In unseren beiden Reliefs lassen sich diese verschiedenen Einflüsse, in eigenartiger Weise vereinigt und verarbeitet, noch unschwer herauserkennen. Den Meistern des Quattrocento verdankt der Künstler seinen glücklichen malerischen Reliefstil, in dem er seine meisten Zeitgenossen, namentlich den Andrea Sansovino, weit übertrifft; ihnen hat er aber auch die Auffassung und Anordnung dieser beiden Madonnenreliefs zu verdanken. Insbesondere lehnt sich die Beckerath'sche Komposition unverkennbar an Madonnenreliefs aus Donatello's Schule, namentlich an das treffliche grofse Thonrelief im Louvre. Auch in der vollständigen Bemalung, die in beiden Reliefs vorzüglich erhalten ist, und von deren prächtig malerischer Wirkung der beigegebene Farbenlichtdruck ein vorteilhaftes Bild giebt, wie in der Ausführung in Papiermasse schliefst sich der Künstler noch ganz den älteren Meistern von Florenz an. Andrea's Einfluss macht sich dagegen besonders in den Typen der Köpfe und in der Gewandung geltend, während Michelangelo's Vorbild sich in der fast kolossalen Bildung der Figuren, dem mächtigen Körperbau bei kleinen Köpfen der Frauen, der etwas gewaltsamen Bewegung verrät.

Diese verschiedenen und sehr verschiedenartigen Einwirkungen werden sich bei näherer Betrachtung ergeben; sie beeinträchtigen aber in keiner Weise den Gesamteindruck der beiden Reliefs, da Sansovino keineswegs Eklektiker oder Nachahmer ist, sondern jene Studien und Einflüsse sehr eigenartig verarbeitet. Die Hochrenaissance hat überhaupt nur wenige Werke von ähnlich origineller, grofsartiger Wirkung aufzuweisen, wenn auch in Naiveтät und Ernst der Empfindung, in Feinheit der naturalistischen Durchbildung die verwandten Arbeiten des XV Jahrhunderts, selbst wenn sie in der Ausführung nur die Hand geringerer Künstler verraten, diesen Bildwerken entschieden überlegen sind.

Von der Komposition, welche sich jetzt in unserer Sammlung befindet, ist mir bisher kein zweites Exemplar bekannt geworden; von dem Gegenstück sah ich kürzlich eine in der Erhaltung der Bemalung sehr viel geringere Wiederholung im Kunsthandel in Rom und eine dritte war vor etwa zwei Jahren in Venedig im Handel. Wahrscheinlich ist, dass auch diese beiden Kompositionen ursprünglich in Marmor oder Bronze ausgeführt wurden; denn noch bis in das vorige Jahrhundert kommen





JACOPO SANSOVINO

MARIA MIT DEM KINDE

BEMALTES RELIEF IM K. MUSEUM ZU BERLIN

bemalte Nachbildungen in Stuck, Thon oder Papiermasse nach Originalen in Marmor oder Bronze vor. Doch ist nicht ausgeschlossen, dass dieselben vom Künstler für irgend einen dekorativen Zweck angefertigt sein können; wird uns doch gerade von Jacopo erzählt, dass er für San Lorenzo in Florenz zum Einzug Papst Leo's X im Jahre 1515 eine Fassade in Holz hergestellt und mit Statuen und Reliefs geschmückt habe; und in ähnlicher Weise dekorierte er bald darauf bei der zweiten Einkehr des Papstes die Porta San Gallo.

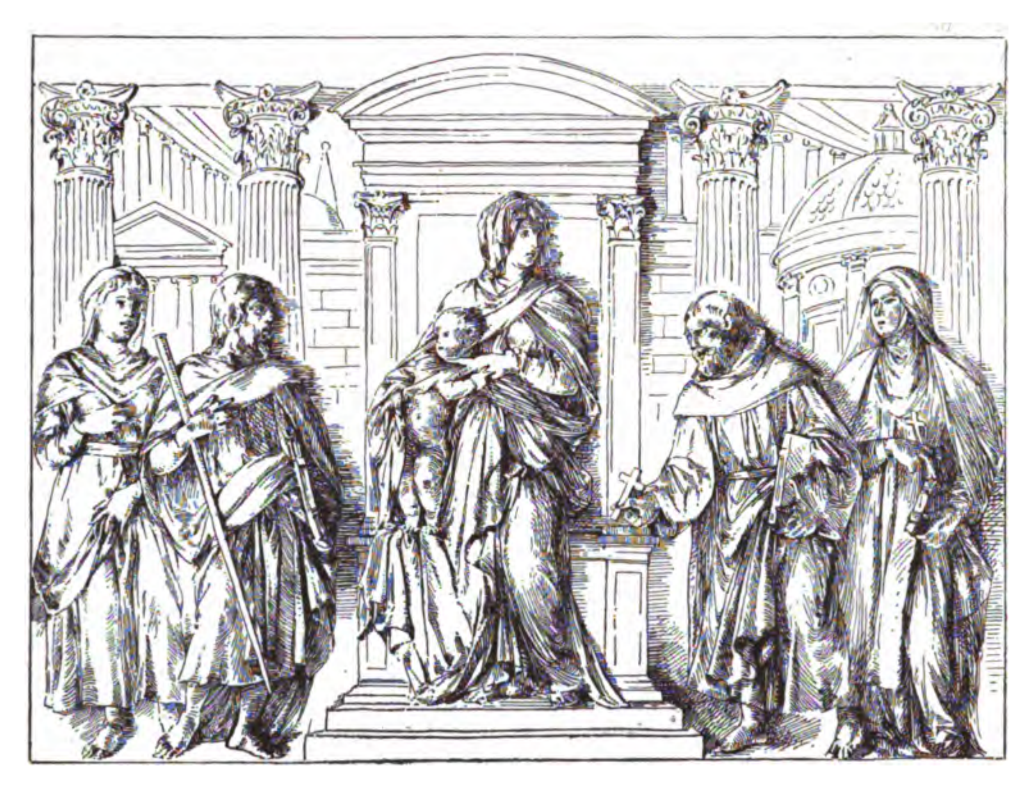
Für die nähere Bestimmung der Entstehungszeit dieser Bildwerke bietet der Umstand einen Fingerzeig, dass beide in Venedig erworben wurden, woher auch die zwei mir bekannten Wiederholungen der Madonna in der Beckerath'schen Sammlung stammen; wir werden sie danach in die Zeit nach seiner Übersiedelung von Rom nach Venedig (wahrscheinlich 1527) zu setzen haben. Dies bestätigt auch der Vergleich mit den beglaubigten Werken des Jacopo. In dem köstlichen Wachsmodell der Kreuzabnahme im South Kensington Museum, die der junge Künstler um 1510 für Pietro Perugino in Rom angefertigt haben soll, verrät sich diesen Madonnenreliefs gegenüber noch der vom Akt abhängige, aber auch der Natur mit gröfserer Liebe nachgehende Anfänger. In der berühmten Bacchusstatue des Bargello (angeblich von 1515), sowie in der 1513 vollendeten Statue des hl. Jacobus im Dom zu Florenz und in der sitzenden Madonna in San Agostino zu Rom, welche bald darauf während seines zweiten Aufenthaltes in Rom entstand, ist der Künstler noch weit abhängiger von seinem Lehrer Andrea sowohl als von den Studien nach der Antike, als es hier der Fall ist. Freilich bietet auch Venedig, trotz Jacopo's mehr als vierzigjähriger mannigfaltiger Thätigkeit daselbst, verhältnismäfsig wenige Monumente, deren Vergleich auch unsere Reliefs sofort überzeugend als Arbeiten unseres Künstlers aus dieser Periode seiner Thätigkeit erkennen liefsen. Es fehlt namentlich an verwandten Reliefdarstellungen; doch genügt das eine ähnliche Madonnenrelief über Sansovino's Grabmal des Livio Podakatharos († 1556) in San Sebastiano, um jeden Zweifel an der Urheberschaft auch der beiden Berliner Kompositionen zu beseitigen. Diese letzteren werden aber nach ihrer vornehmen Einfachheit und Ruhe, verglichen mit der stürmischen Bewegung und dem übertriebenen Affekt in jenem Relief, in eine wesentlich frühere Zeit verwiesen werden müssen. Näher stehen in Bewegung und Bildung die Bronzestatuen der Loggietta, namentlich die Friedensgöttin, deren Formen, Kopfbildung, Gewandung bis auf den auffallend breiten Gürtel unter dem Busen und der zierlichen Haartour ganz mit der Maria im Relief unserer Sammlung übereinstimmen. Danach werden wir die Entstehung etwa um das Jahr 1540 zu setzen haben.[1]

Mit der Sammlung Pajaro, welche Waagen 1841 in Venedig für die Berliner Museen erwarb, ist ein gröfseres bemaltes Thonrelief in die Sammlung der christlichen Plastik gekommen, das sich ursprünglich in einer Kirche Venedigs befunden haben soll und dort als ein Werk des Jacopo Sansovino galt. Maria steht vor einem

---

[1]) In den Carmini zu Venedig befindet sich hinten im linken Seitenschiff ein sehr reizvolles kleineres Bronzerelief der Grablegung, dessen Beurteilung leider durch die schlechte Beleuchtung sehr erschwert wird. Auch hier glaube ich den Charakter des Jacopo Sansovino herauszuerkennen; doch macht sich der Einfluss der älteren Florentiner, namentlich des Donatello, hier noch stärker und noch vorteilhafter geltend, als in den Berliner Madonnenreliefs. Die Entstehung dieses Reliefs fällt daher auch wohl, wenn Jacopo wirklich der Künstler desselben ist, in die Zeit gleich nach seiner Übersiedelung nach Venedig.

Thronsessel, zur Seite die Heiligen Jacobus, Franziskus, eine hl. Nonne (wohl Katharina von Siena) und eine junge weibliche Märtyrerin, die, ohne jedes Abzeichen, nicht näher zu bezeichnen ist. Im Hintergrunde verschiedene Gebäude im Stil der Hochrenaissance, unter denen das Tempietto Bramante's kenntlich ist. Schon dieser Umstand lässt auf einen mit Rom nahe vertrauten Künstler des Cinquecento schliefsen; und der nähere Vergleich mit den beiden vorher beschriebenen Madonnenreliefs sowohl wie mit anderen bekannten Arbeiten des Jacopo lässt kaum einen Zweifel an der Richtigkeit der alten Benennung aufkommen. Der hl. Jacobus erinnert an die Statue im Dom zu Florenz, während Maria in Haltung und Ausdruck namentlich mehreren der noch in Venedig erhaltenen Madonnenstatuen nahe verwandt ist. Das etwas gewaltsame



doppelte Motiv der Bewegung in der Maria: der Kopf ist nach der entgegengesetzten Seite gewendet wie der Körper, und der Gegensatz der Bewegung in Mutter und Kind sind Eigentümlichkeiten, welche auf Michelangelo's Einfluss zurückzuführen sind, der sich erst in Venedig mehr und mehr in Jacopo's Arbeiten geltend macht. Auffallend ist, dass die Heiligen zur Seite der Maria besonders kurz und untersetzt gebildet sind, während Maria den schlanken Bau und die kleine Kopfbildung zeigt, die Jacopo Sansovino regelmäfsig eigentümlich sind.

In der Reliefbehandlung ist diese Komposition den beiden grofsen Madonnenreliefs ganz verwandt. Dagegen ist die Bemalung eine ganz verschiedene; Jacopo bekennt sich hier offen zu dem Prinzip der Hochrenaissance, auch im Thon den ungefärbten Marmor zu imitieren und nur Gewandsäume und Ornamente zu vergolden; ein Prinzip, welches von einem Alfonso Lombardi, Begarelli und anderen Thonbildnern

der ersten Hälfte des Cinquecento von vornherein befolgt war. Vergleicht man die Wirkung, welche freilich noch durch Restauration der Bemalung beeinträchtigt ist, so wird man unbedingt jenen beiden Madonnenreliefs den Vorzug geben.

Ein drittes umfangreiches Madonnenrelief aus Thon, wieder in mäſsigem Hochrelief ausgeführt, ist jetzt in den Figuren farblos; aber die Behandlung der Oberfläche sowohl als die blaue Färbung des Hintergrundes und einige kleine Reste von Farben an den Figuren lassen erkennen, dass dasselbe ursprünglich ganz farbig bemalt war. Es gehört zu den ältesten Bestandteilen der Museen, da es mit der Bartholdy'schen Sammlung erworben wurde. Der alte Katalog bezeichnet dasselbe als »sitzende Frau mit einem Kinde, aus der Schule des Michelangelo«. Dass der Künstler die Madonna darin wiedergeben wollte, bedarf wohl keines weiteren Beweises; die Auffassung derselben ist eine für diese Zeit ganz charakteristische. Auch der Einfluss des Michelangelo ist unverkennbar, aber doch nicht so stark, dass dadurch die Bezeichnung als »Schule des Michelangelo« gerechtfertigt wäre; in zahlreichen Künstlern des Cinque-



cento tritt derselbe ebenso stark hervor, obgleich dieselben in keiner direkten Beziehung zu Michelangelo standen. Der obenstehende Zinkdruck gestattet den Vergleich mit den beiden Abbildungen nach Jacopo Sansovino's bemalten Madonnenrelief in Papiermasse, deren groſse Verwandtschaft mit dem Bartholdy'schen Relief uns auch dieses mit groſser Wahrscheinlichkeit als ein Werk des Jacopo bestimmen lassen. Die Formen und Verhältnisse der Frauengestalt, die Behandlung des Gewandes und die Falten desselben, die Art, wie unter dem Gewande die Formen des Körpers noch kenntlich sind, die Bildung des Kopfes und der ernste, fast schwermütige Blick sind allen diesen Bildwerken gleichmäſsig eigentümlich. Auch in Nebensachen, welche ja oft am leichtesten den Künstler verraten, herrscht dieselbe Übereinstimmung: so in der Anordnung des Haares, welches an der Stirn gewellt ist, in den breiten Borden des Kleides und dem breiten flachen Gürtel unter der Brust. Die Richtigkeit der Proportionen, die liebevolle Ausführung der Extremitäten, die Verwandtschaft des Kindes mit den Kindergestalten des Andrea Sansovino, namentlich in seinen späteren Arbeiten an der Santa Casa zu Loreto, machen es jedoch wahrscheinlich, dass dieses Relief noch der früheren Zeit des Künstlers, vor dessen Übersiedelung nach Venedig, angehört. Dafür spricht auch der Umstand, dass die Bartholdy'sche Sammlung von Thonbild-

werken fast ausnahmslos in Florenz und Rom zusammengebracht wurde. Sansovino hat wohl kein zweites Relief von so edlen Formen, so grofser und vornehmer Wirkung hervorgebracht.

Unter den von Waagen während seiner Reise in Italien 1841 und 1842 erworbenen Bildwerken befindet sich auch ein Marmorrelief, welches als eine Arbeit des Jacopo Sansovino in Rom gekauft wurde, der Sturz des Phaeton. Dasselbe ist in so hohem Relief gearbeitet, dass die vorderen Figuren ganz frei stehen. Die Komposition erscheint abhängig von Michelangelo's Entwürfen zu demselben Gegenstand, von denen uns zwei in Windsor und bei Mr. Malcolm in London erhalten sind. In der Formengebung verrät sich jedoch weniger ein Schüler Michelangelo's als vielmehr des Andrea Sansovino. Nach der Zeit der Entstehung könnte also wohl Andrea's Schüler Jacopo Tatti der Verfertiger dieses Reliefs sein. Doch lässt sich dies aus dem Charakter und der Behandlung desselben keineswegs mit Sicherheit schliefsen. Auch ist die Art des Reliefs eine den beglaubigten Arbeiten des Jacopo gerade entgegengesetzte. Der Gegenstand, welcher sich schon aus Michelangelo's Zeichnungen als in hohem Mafse unmalerisch darstellt, ist für die plastische Darstellung noch weit weniger geeignet. Diese ungünstige Wirkung wird durch die allgemeine und oberflächliche Schönheit der nackten Figuren, welche die Schule des Andrea Sansovino charakterisiert, und die fleifsige Ausführung derselben keineswegs aufgehoben.

Den gleichen Charakter des Andrea Sansovino und seiner Schule trägt ein wesentlich tüchtigeres Marmorbildwerk, das Reliefporträt des Kardinals Antonio Giocci (1461—1533), nach seinem Geburtsort gewöhnlich Antonio del Monte genannt. Dasselbe kam im Jahre 1877 nebst der Marmorbüste seines Neffen, des Cristoforo Guidalotti, genannt del Monte, aus dem alten Palaste der Familie Del Monte in Monte Sansavino nach Florenz, wo beide Bildwerke damals für unsere Sammlung erworben wurden. Vasari erwähnt dieses Reliefporträt; er nennt nämlich unter den Arbeiten des Jacopo Sansovino während seines zweiten Aufenthaltes in Rom den Palast des Kardinals Antonio di Monte und fährt dann fort: »e forse è di mano di Jacopo un molto bel ritratto di marmo di detto cardinal vecchio di Monte, che oggi è nel palazzo del signor Fabriano al Monte San Savino sopra la porta della camera principale di sala.« Das Relief ist von diesem Platze erst kurz vorher, als es zum Verkauf bestimmt wurde, entfernt worden. Die energischen Züge dieses hervorragenden Mannes, dessen juristische Kenntnisse Papst Julius II ebenso schätzte als fürchtete — Grund genug für den Kardinal, um sich möglichst fern vom päpstlichen Hofe zu halten —, sind einfach und breit wiedergegeben; mit jener der Hochrenaissance und insbesondere dem Antonio Sansovino eigenen Vereinfachung der Formen, welche dieselben gröfser und wirkungsvoller, aber nicht so individuell und naturwahr, wie seine Vorgänger die Persönlichkeit wiedergegeben hatten, erscheinen lässt. Auch die weiche Behandlung des Marmors und das hohe Relief sind für Antonio weit charakteristischer als für seinen Schüler Jacopo, der zur Zeit der Entstehung dieses Bildwerks doch bereits ein Mann von einigen dreifsig Jahren war und seine Eigenart gegenüber seinem Lehrer längst entschieden ausgebildet hatte. Nach der Inschrift um das Relief: A. DYON. CAR. S. PRAXED. EPS. PAPIEN. könnte dasselbe frühestens im Jahre 1511 entstanden sein, da Antonio del Monte in diesem Jahre zum Kardinal und zum Bischof von Pavia ernannt wurde; das Alter des Dargestellten macht es aber wahrscheinlich, dass das Relief erst etwa zehn Jahre später ausgeführt wurde. Da Andrea Contucci fast gleichalterig mit dem Kardinal war und mit demselben in dem gleichen Monte Sansavino, von dem er seinen Beinamen führt, geboren wurde, so werden die

beiden in Rom hochgeachteten Männer gewiss in Beziehung zu einander gestanden haben. Es ist daher aus diesen äufseren Gründen mindestens ebenso wahrscheinlich, dass Andrea das Bildnis des Antonio del Monte fertigte, wie Jacopo, der freilich als sein Baumeister gleichfalls in näheren Beziehungen zum Kardinal stand, dessen Neffe, der spätere Papst Julius III, sogar 1521 bei einem Kinde des Künstlers Gevatter stand. Wenn dieses Reliefbildnis und das Phaetonrelief wirklich von Jacopo's Hand sind, so beweisen sie, dass derselbe in dieser Zeit seines Aufenthaltes in Rom noch wesentlich abhängiger von seinem Lehrer Antonio war als wir nach seinen wenigen beglaubigten Arbeiten dieser Zeit bisher annehmen durften.

Wesentlich den Verdiensten und Bemühungen seines Onkels Antonio verdankte Giovanni Maria Giocci seine kirchlichen Würden, in denen er es schliefslich als Julius III bis zur Papstwürde brachte. Einen seiner Nepoten, den Sohn seiner Schwester, Cristoforo Guidalotti, auch del Monte genannt, welchem er 1553 den Kardinalstitel verlieh und der 1568 zum Grofsmeister des Malteser-Ordens ernannt wurde, stellt die grofse Marmorbüste vor, welche mit jenem Reliefporträt des Antonio del Monte erworben wurde. Dass Jacopo Sansovino der Künstler dieser Büste sei, wie die früheren Besitzer vermuteten, ist sehr unwahrscheinlich, da dieselbe erst nach 1568 entstanden sein kann, wie das Grofsmeisterkreuz des Malteser-Ordens an der Büste beweist. Damals stand aber der hochbejahrte Meister schon lange in keiner Beziehung mehr zu Rom oder Mittelitalien; seit seiner Übersiedelung nach Venedig war vielmehr seine Thätigkeit ganz der Lagunenstadt gewidmet. Auch die Behandlung dieser stattlichen Büste von sehr individueller Auffassung der Persönlichkeit und wirkungsvoller aber dabei anspruchsloser Haltung, namentlich des Kopfes, hat wenig von Jacopo's charakteristischen Eigentümlichkeiten. Wer dieselbe ausgeführt haben könnte, darüber weifs ich nicht einmal eine Vermutung auszusprechen.

Wenn für die letztgenannten Marmorbildwerke die Urheberschaft des Jacopo Sansovino mehr oder weniger unsicher ist, so glaube ich noch eine bisher namenlose dekorative Arbeit in istrischem Kalkstein wenigstens in der Erfindung der letzten Zeit des Meisters oder eines ihm ganz nahestehenden Schülers zuschreiben zu dürfen: die Kamineinfassung aus Palazzo Foscari, welche gleichfalls mit der Sammlung Pajaro erworben wurde. Die Erfindung des reichen und phantastischen Groteskenschmuckes, welcher Pilaster und Fries bedeckt, zeigt einen hervorragenden Künstler der Nachfolge Michelangelo's. Auch in der Ausführung ist derselbe den meisten ähnlichen Arbeiten dieser Zeit in Venedig wesentlich überlegen.

DAS PFERD IN DER KUNST DES QUATTROCENTO

VON H. WEIZSÄCKER

Die Fülle anmutender Erscheinungen, in denen die Kunst der Frührenaissance ihr eigenstes Wesen zum Ausdruck gebracht hat, umfasst wohl nur wenige Gegenstände der Darstellung, abgesehen von der menschlichen Figur, in welche sich die künstlerische Produktion jener Zeit mit so regem Eifer eingelebt hätte, wie dies bei der bildlichen Wiedergabe des Pferdes der Fall gewesen ist.

Je mehr die Kunstthätigkeit dieser Periode sich neben den bekannten Vorstellungskreisen biblischer und legendarischer Stoffe einem gesteigerten Interesse für profane Gegenstände hingiebt, um so weiter thun sich der Darstellung des Pferdes fruchtbare Gebiete zur Bearbeitung auf. Eine ganze Reihe charakteristischer Phänomene im gesellschaftlichen Leben und Treiben der Zeit, wie im weiteren Bereiche der geschichtlich bedeutungsvollen Ereignisse, machen ihren Einfluss auf diese bestimmte Gattung von Darstellungen geltend, und gewinnen auch zum Teil unmittelbar im künstlerischen Schaffen ihre greifbare Gestalt, Dank jener geweckten und eindringenden Anschauung des realen Lebens, aus welcher Empfindung und Gestaltungsgabe in der Kunst des Quattrocento so reiche Nahrung ziehen. Was aus dem Leben und Treiben der vornehmen Welt, den farbenreichen Scenen der Jagden und Turniere, was aus den zahlreichen Kriegshändeln, aus dem häufig sich wiederholenden geräuschvollen Pomp öffentlicher Feste und Aufzüge der gestaltenden Phantasie an stofflicher Nahrung zufliefst, sind Bilder, in welchen das edle Tier als treuer und unentbehrlicher Gefährte des Menschen fast in erster Linie Berücksichtigung verlangt. Auch in dem Gestaltenreichtum, der aus bestimmten literarischen Erzeugnissen der künstlerischen Thätigkeit zuströmt, regen sich derartige Wirkungen. Petrarca's trionfi, sowie einzelne Stoffe populärer novellistischer Dichtungen liefern beliebte Vorwürfe zu phantasievollen Schildereien, in welchen pittoreske Reiter- und Pferdegestalten beharrlich zur Verwertung gelangen. Entsprechend dieser Richtung der produzierenden Kräfte liebt es auch der gleichzeitig allgemein herrschende Geschmack, mit Malereien solcher Art die Innenräume der Häuser zu schmücken, wie die Flächen des Mobiliars zu überkleiden. Aufserdem erweist sich namentlich in der dekorativen Ausstattung fürstlicher Wohnungen ein allgemein in jener Zeit verbreitetes Gefallen an einer heiteren und glanzvollen Aufsenseite des Lebens, für die Darstellung des Pferdes in hohem Grade fördernd. Die ausgedehnten Freskenreihen, in welchen sich hier der Glanz des höfischen Lebens in seinen buntesten Strahlen widerspiegelt, nehmen mit besonderer Vorliebe auf den Pferdesport Bezug, welchem in all' seinen Gattungen von sehr vielen der italienischen Machthaber damaliger Zeit eine überaus eifrige und kostspielige Fürsorge zugewendet

wurde. Die Fresken des Palazzo Schifanoja zu Ferrara, in welchen die Scenen aus dem Hofleben Herzog Borso's durch eine Menge von Pferden edelster Zucht belebt sind, der Bilderschmuck der Camera de' Sposi im Stadtschloss zu Mantua, wo neben den Porträts der markgräflichen Familie und des Hofgesindes auch das eisenfarbige Favoritpferd des Fürsten einen Platz gefunden hat, ebenso die Wandbilder der Capelle des Medicaeerpalastes in Florenz bringen in ganz besonders reizvoller Weise derartige Neigungen zum Ausdruck [1]).

Das Reiterdenkmal endlich bietet, seit dasselbe im öffentlichen Leben jener Zeit die ihm eigene Bedeutung angenommen hat, der künstlerischen Verwertung des Pferdebildes im Quattrocento wohl die dankbarste Gelegenheit; gewährte doch dem Darstellenden kaum eine andere Aufgabe in noch höherem Grade den beredten Ausdruck aller, in der Erscheinung des feurigen, vornehmen Tieres beruhenden Vorzüge, während zugleich die technischen Schwierigkeiten, welche die plastische Nachbildung desselben in monumentalen Dimensionen verursachte, damals den vollen Einsatz der jeweiligen künstlerischen Kräfte erforderten. Im Einklang hiermit scheint der überwiegende Anteil des allgemein vorhandenen Interesses an dem Reiterstandbilde dem Rosse zugefallen zu sein. Der Sprachgebrauch gleichzeitiger Quellen kennt in der Regel nur die Bezeichnung »cavallo«, auch sofern das ganze Monument damit gemeint ist, und gewiss nicht ohne Grund erhielten sowohl Niccolò Baroncelli, als auch späterhin Alessandro Leopardi von ihrer Thätigkeit auf diesem Gebiete den ehrenden Beinamen »dal cavallo«.

Im Anschluss an die hier zuletzt berührten Punkte, welche bezüglich der formalen Seite der Behandlung an den Pferdedarstellungen des Quattrocento wesentlich sind, fallen noch einige weitere Erscheinungen ins Auge, welche gleichfalls in dieser Hinsicht Bedeutung besitzen, und ihrer ganz allgemeinen Geltung wegen vorgreifend einige Worte nötig machen. Den modernen Beobachter beschäftigen gegenüber den Pferdebildern älterer Zeit in der Regel zwei Fragen vor anderen: es handelt sich für ihn meist wesentlich darum, inwieweit sich die äufsere Erscheinung jener Gestalten mit dem Aussehen der Pferde, welche in unserer täglichen Umgebung um uns sind, in Uebereinstimmung befindet, und ob die bildliche Wiedergabe des Ganges bei den ersteren, den bei den letzteren geltenden Normen entspricht.

Für die Abweichungen von den uns geläufigen Erscheinungsformen des Pferdes, welche bei den meisten Pferdedarstellungen des Quattrocento, wie überhaupt der früheren Zeit bis in den Anfang unseres Jahrhunderts hinein auffallen, sind sicherlich Unterschiede der Rasseeigentümlichkeiten zwischen einst und jetzt nicht ohne Bedeutung, wenngleich dieselben vielleicht nicht so erheblich sind, als es auf den ersten Blick scheinen könnte. Man sieht z. B., angesichts des scheinbaren Missverhältnisses zwischen den Höhenmafsen von Pferd und Reiter, welches in den Pferdebildern des

[1]) Derselben Geschmacksrichtung entsprechend finden sich im Schlosse von Malpaga, der bei Bergamo gelegenen Residenz des Bartolommeo Colleoni, in einem Speisesaale Wandbilder mit Jagd- und Gefechtscenen. Das Schloss zu Marmirolo bei Mantua enthielt Innenräume, deren Wände mit Malereien von Pferden und Hunden bedeckt waren, desgleichen das Kastell der Visconti zu Pavia Fresken mit Scenen von Jagden, Fischfang und Turnieren von der Hand Vittor Pisano's. Auch die, allerdings erst in den zwanziger Jahren des XVI Jahrhunderts entstandenen vortrefflichen Pferdebilder Giulio Romano's im Palazzo del Tè zu Mantua schliefsen sich diesem Kreise dekorativer Darstellungsgegenstände an.

Quattrocento hin und wieder den Tieren eine ungewöhnlich untersetzte Figur verleiht, sich unwillkürlich versucht, in der kleinen Statur der Pferde,[1]) wie sie heutzutage noch auf italienischem Boden, namentlich in Toscana, der römischen und neapolitanischen Provinz auf dem Lande häufig zu Gesicht kommen, eine unmittelbare Übereinstimmung mit einzelnen, in jener früheren Zeit vorhandenen Schlägen zu erkennen. Jedoch müssen solche Vermutungen in Anbetracht der in Italien schon seit langer Zeit eingetretenen Verwilderung der einheimischen Zucht dahingestellt bleiben. Mit Sicherheit lässt sich nur konstatieren, dass verschiedene der in Italien vor Alters gepflegten Rassen uns in sehr getreuer Nachbildung erhalten sind. Gerade an Orten, an welchen im XV und XVI Jahrhundert durch fürstliche Liebhaber Gestüte mit reichen Mitteln unterhalten wurden, werden uns späterhin Werke beschäftigen, in welchen jedesmal ohne Zweifel ein eigenartig entwickeltes Vollblut charakteristisch zur Darstellung gebracht ist, so in Ferrara, Urbino, Mailand und Mantua.

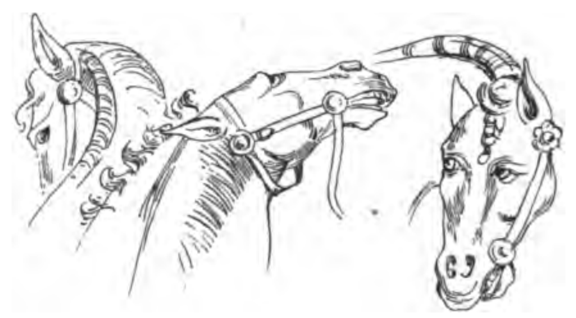
Davon abgesehen aber, abgesehen auch von den, der künstlerischen Bedeutung nach übrigens weniger schwerwiegenden Fällen, in welchen entweder direkte Nachahmung antiker Vorbilder oder konventionelle schulmäfsige Behandlung auf ihre eigene Weise die Formgebung beeinflusst, fallen in den fraglichen Bildwerken noch andere gemeinsame Unterschiede von dem heutigen Pferdematerial auf, die auf Seiten jener wohl eher in einer gewissen Unzulänglichkeit der erforderlichen künstlerischen Beobachtungsgabe begründet sind. Den Künstlern dieser Zeit fällt es im Allgemeinen schwer, sich von dem organischen Zusammenwirken der einzelnen Körpertheile des Pferdes eine verständliche Anschauung zu schaffen; in besonders hohem Grade gilt dies — nur bei Vittor Pisano, Donatello und Lionardo finden sich Ausnahmen — bezüglich der Vorhand des Pferdes, sobald dasselbe einen der vorderen Füfse in Bewegung setzt. Fast durchgängig erscheint in solchen Fällen die Brust unnatürlich breit und plump, weil die überaus wichtige Thätigkeit des Schulterblattes in ihrer Bedeutung nicht erkannt und in Folge davon der Vorarm nicht genügend nach vorne gebracht ist. Lehrreich ist es, diese Erscheinung bis in die Kunstthätigkeit des Trecento zurückzuverfolgen, aus welcher dieselbe in späterer Zeit offenbar überkommen ist. Hier findet sich dieser Mangel der Schulterfreiheit in der Regel in noch weit höherem Mafse, wofür die vorstehende Zeichnung, ein Reiter aus Spinello Aretino's Freskencyklus in San Miniato bei Florenz, ein eklatantes Beispiel bietet. An dem Pferde desselben tritt aufserdem noch eine andere, in der gleichzeitigen Kunstübung wie in der folgenden Periode nicht minder häufige Eigenheit hervor, die misslungene Verbindung des Halses mit dem Rumpfe



[1]) Gleichfalls im Gegensatz zu der heutzutage im Allgemeinen festgehaltenen Regel, wonach ein ausgewachsener Mann, neben ein Pferd von mittlerer Gröfse gestellt, ungefähr gerade über den Widerrüst desselben hinausblicken kann, erteilt Lomazzo im XVI Jahrhundert dem angehenden Kunstjünger die Vorschrift, dass in dem Gröfsenverhältnis des Pferdes zum Menschen das Genick des ersteren nicht über den Scheitel des letzteren hinausragen dürfe (Trattato della pittura 1584; Rom 1844 Bd. I Cap. 20), was der Praxis im Quattrocento in vielen Fällen genau entspricht.

in der Vorderansicht. Dieselbe hat in dieser Stellung der vielen Überschneidungen wegen allerdings ihre Schwierigkeiten; in dem vorliegenden Falle sind dieselben dadurch umgangen, dass der Maler den Hals des Pferdes ungefähr im Profil auf den von vorne gesehenen Rumpf aufgesetzt hat.

Eine gleichfalls auffällige Eigentümlichkeit in der Gesamterscheinung bietet die Behandlung des Kopfes, namentlich in der Formgebung von Augen und Stirn, welche eine, von den wirklichen Erscheinungsformen der Gattung abweichende, den entsprechenden Partieen des menschlichen Gesichtes ähnelnde Umgestaltung erfahren. Dies geschieht, indem der in Wirklichkeit kräftig aus den übrigen Teilen des Schädels hervorspringende Knochenkomplex, welcher die Augenhöhle umgiebt, zartere Formen annimmt, und die Vermittlung zwischen Nasenbein und Augenbrauenbogen minder schroff zum Ausdruck gelangt. Fast nur die älteren Veroneser und Florentiner bilden hierin bedeutsame Ausnahmen. Der Ausgangspunkt für diesen Anthropomorphismus liegt wiederum in der Kunst des Trecento, welche in der Regel sogar noch viel weiter geht. Sie giebt den Ganaschen Fettpolster, welche sich über die ganze hintere Partie des Unterkiefers erstrecken, und durch ihre Aehnlichkeit mit einem derb entwickelten menschlichen Wangenpaar den angedeuteten Eindruck erheblich verstärken. Sehr charakteristisch treten beide Eigenheiten an den Pferdeköpfen aus einer Anbetung der Könige von Bartolo di M. Fredi (Siena, Academie, Braccio I No. 79) hervor, welche die nebenstehende Skizze zeigt. Beachtenswert ist im Zusammenhang damit eine, stellenweise in der Kunst des Trecento zu Tage tretende Neigung, der Physiognomie des Pferdes weiterhin auch einen menschlichen Gefühlsausdruck zu verleihen. Die Rosse der fürstlichen Reiter im Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa führen nicht die Bewegungen aus, welche dem gewöhnlichen Scheuen des Pferdes vor einem fremdartigen Gegenstande entsprechen, vielmehr sind in ihren Mienen von Seiten des Malers dieselben Ausdrucksmittel angewandt, welche auch in den Gesichtszügen ihrer Reiter den der ganzen Scene entsprechenden subjektiven Gefühlsanteil charakterisieren. In Simone Martini's Fresken in S. Francesco zu Assisi auf dem Bilde, wie S. Martin mit dem Bettler seinen Mantel teilt, verhält sich ähnlich das Pferd des Heiligen, welches den Kopf mit einem auffallend menschlichen Blick nach dem Bedürftigen hinwendet, in unverkennbarer Übereinstimmung mit der teilnehmenden Gesinnung des Reiters. Zu einem sprechenden Ausdruck gelangt in solchen Fällen jene Richtung mittelalterlicher Naturanschauung, welche überhaupt das bei dem höher organisierten Tiere vorauszusetzende Analogon von Seele in einen Sitz menschlicher Intelligenz umzuwandeln liebt; auch die Phantasie mittelalterlicher Dichtung, welche, wie in der Sage von dem vernunftbegabten Ross Bayard, ähnlichen Vorstellungen Raum gewährt, dürfte bei diesen eigentümlichen Pferdebildern mit im Spiele sein. Zwischen der verschiedenartigen Seelenthätigkeit von Mann und Ross unterscheiden allerdings die Künstler des Quattrocento schärfer, und stellenweise geschieht dasselbe auch schon in der vorhergehenden Zeit; so bringt in den Fresken der Cappella S. Giorgio zu



Padua das Pferd des hl. Georg in der That kein anderes Motiv zur Anschauung, als dass es vor dem Drachen scheut und zurückprallt.

Die Gesetze der Bewegung des Pferdes im Gebrauche der Extremitäten bilden endlich an dieser Stelle einen Gegenstand von besonderem Interesse. Bei der Wiedergabe derselben in künstlerischer Darstellung giebt zur Orientierung über die einschlägigen Fragen neben anderen Hülfsmitteln die Beobachtung des in Bewegung befindlichen Tieres selbst die sicherste Auskunft. Dem menschlichen Auge, welches der natürlichen Erscheinung gegenüber die Bewegungen der Extremitäten zu verfolgen sich gewöhnt hat, wird zunächst zweierlei in dem Wechsel der ausgreifenden und sich gegenseitig ablösenden Gliedmafsen bemerkbar, es kehren einmal in periodischer Reihenfolge bestimmte Momentbilder beharrlich wieder, und an diesen letzteren selbst fällt auf, dass einzelne derselben dem Blicke länger, andere kürzer zu verweilen scheinen. Die ungleiche Zeitdauer dieser einzelnen Momente findet ihre Begründung darin, dass die Bewegung, welche jedes einzelne Bein während des Ganges ausübt, ganz ebenso wie beim Menschen, eine pendulierende ist.[1]) Wie beim Pendel eine Verzögerung in der Geschwindigkeit der Schwingung eintritt, je mehr sich dasselbe von der lotrechten Lage entfernt, so tritt auch in der Schwingung der in Bewegung befindlichen Gliedmafsen des Pferdes eine Abnahme der Geschwindigkeit ein, je mehr sich die einzelne Extremität von der senkrechten Stellung entfernt. Der Augenblick, in welchem sie die äufserste Grenze der Schwingung erreicht, wird somit auch derjenige sein, in welchem das dem Auge zur Empfindung und zum Bewusstsein kommende Bild der Bewegung am längsten andauert und sich am schärfsten ausprägt. Naturgemäfs werden fernerhin eben diese Augenblicke, in welchen sich bei fortgesetzter Bewegung das Flüchtige der Erscheinung noch verhältnismäfsig am sichersten ergreifen lässt, zugleich diejenigen sein, welche im Bilde festgehalten, für den Beschauer am ehesten verständlich und darum auch die zweckdienlichsten sind.

Diese Grundphänomene entwickeln nun aber je nach der Gangart, in welcher sie sich ausprägen, eine Menge verschiedener Erscheinungsformen, Kombinationen der Schenkelordnung, für welche jede einzelne Gangart ihre ganz bestimmten Normen hat. An diesem Punkte nun hat die Kritik den Pferdedarstellungen der Renaissance gegenüber vielfach angegriffen, besonders, insoweit es sich dabei um die Wiedergabe der Schrittbewegung handelt. Anstofs erregte jedesmal eine Anordnung der Extremitäten in der Weise, dass die Beine auf der einen Seite des Körpers parallel miteinander nach rückwärts, die der anderen beiden nach vorwärts gerichtet erscheinen. Diese Stellung tadelt z. B. Maffei an dem Grabmonumente der Cortesia Sarego in S. Anastasia zu Verona, Perkins an Donatello's Gattamelata-Statue zu Padua, und Andere ähnlichen Fällen gegenüber. Sie alle widersprechen der Beobachtung, die sich in der Natur an dem im Schritt befindlichen Pferde machen lässt, dass nämlich bei dieser Gangart das angegebene Augenblicksbild nicht nur regelmäfsig in bestimmten Intervallen zu Gesicht kommt, sondern sogar zu den am längsten andauernden Momenten der Erscheinung gehört. Beim Schritt ist die Schenkelordnung die, dass in der Bewegung nach vorwärts je auf einen Fufs der Vorhand zunächst der diagonal gegenüberstehende Fufs der Hinterhand, dann der zweite Fufs der Vorhand folgt, u. s. f. Dabei gelangen periodisch beide Füfse je einer Körperseite in eine parallele Stellung zu einander, und Donatello hat hier ebenso richtig gesehen, wie der Autor des

[1]) Vgl. E. Brücke, Darstellung der Bewegung durch die bildende Kunst (D. Rundsch. Bd. VII, p. 39) ff.

Veroneser Pferdes, und die vieler anderen, so auch Verrocchio bei seinem Colleoni. Eine kleine, jedoch fast versteckte Inkorrektheit liegt bei ziemlich allen diesen Fällen nur darin, dass der erhobene Vorderfufs bereits zu hoch gehoben ist. In Wirklichkeit folgen sich die einzelnen Füfse so behende, dass nach erfolgter Hebung eines Vorderfufses der korrespondierende Hinterfufs bereits im Begriff ist, sich zu beugen, so dass also etwa bei dem Pferde des Gattamelata der zurückbefindliche rechte Hinterfufs eigentlich bereits beginnen müsste, sich vom Boden zu lösen, während er hier, offenbar der besseren Stütze des Gusses zu Liebe, mit der vollen Fläche des Hufes noch am Boden stehen gelassen ist.

Noch mehr tritt dieselbe Lockerung der Regel im strengsten Sinne an dem von Uccello im Florentiner Dom gemalten Reiterbilde des Hawkwood hervor. Die Stellung der Beine ist hier im Prinzip ebenfalls richtig wie beim Gattamelata, jedoch mehr noch als dort ist bei dem Hawkwood der Terrain fassende Vorderfufs des Pferdes in die Höhe gebracht. Die Figur entspricht hierin fast völlig dem Colleoni, was sich möglicherweise von der Restauration herschreibt, die von Lorenzo di Credi an dem Pferde des Uccello ausgeführt worden ist.[1]) Gegen dies letztere erhebt übrigens schon Vasari genau denselben Einwand, der uns vorhin auch noch an anderer Stelle begegnete. Auch er tadelt, dass das Tier beide Beine je einer Seite zugleich in Bewegung setze. Dem gegenüber nehmen Crowe und Cavalcaselle (D. A. III, 21) mit Recht das betreffende Bewegungsmotiv in Schutz, sie irren jedoch darin, dass sie das Pferd Uccello's als einen Passgänger bezeichnen.

Der Pass, der in der europäischen Pferdedressur heutigen Tages sehr selten geworden ist, hingegen von der mittelalterlichen Reitersitte sehr bevorzugt wurde, und wohl auch noch im Beginn der Neuzeit nicht sogleich aus dem Gebrauch verschwand, wird sehr häufig, wenn es sich um die Kritik älterer Pferdedarstellungen handelt, mit dem einfachen Feldschritt verwechselt. Der Unterschied zwischen beiden besteht darin, dass bei ersterem nicht konstant ein Fufs nach dem andern, sondern immer je zwei, auf einer Seite des Körpers befindliche Füfse zugleich sich heben und setzen; so berühren beim Pass immer nur zwei, beim Schritt hingegen abwechselnd zwei und drei Füfse den Boden. Doch sind Verwechselungen zwischen beiden bei ungenauer Beobachtung erklärlich: Haften beim Schritt nur zwei Füfse am Boden, so sind dies ein vorderer und ein hinterer, die sich diagonal gegenüberstehen. Sie dienen dem Körper zur Unterstützung und zur Verschiebung seiner Last nach vorn. Dieselbe Funktion verrichten auch beim Pass ein vorderer und ein hinterer Fufs gemeinschaftlich, beide befinden sich hier aber auf einer und derselben Seite des Körpers einander gegenüber. Haften hingegen im Schritt, wie bei dem Pferde des Gattamelata u. a. drei Füfse am Boden, so dienen stützend und fördernd doch auch nur die beiden in der Diagonale stehenden, während der dritte, in dem bezeichneten Falle also der rechte Hinterfufs, bereits entlastet wird, und also nur scheinbar, weil er dem rechten Vorderfufs gerade noch parallel gerichtet ist, nach dem Prinzip des Passganges wirkt. Dieser letztere ist nun aber in den Pferdedarstellungen des Quattrocento nicht ausgeschlossen; er ist z. B. bei dem Seitenstücke von Uccello's Hawkwood, dem Gaul des Niccolò da Tolentino, von Castagno zur Anwendung gebracht worden.

---

[1]) Ueber die Restauration s. Vas. IV, 568, Anm. 5. Bei beiden Pferden stimmt überdies auch die Struktur der Hinterhand überein, indem hier wie dort die Kniee der Hinterbeine so fest mit dem Rumpfe zusammenhängen, dass dadurch die Möglichkeit der Streckung der hinteren Extremitäten etwas beeinträchtigt wird.

Auch in früherer Zeit kommt er vor, mit seltener Deutlichkeit an dem Rosse des Guidoriccio de' Fogliani auch dessen Reiterbild im Palazzo Pubblico zu Siena.

Eigentümlicherweise hat die dem Pass in gewisser Beziehung verwandte Gangart, der Trab, in der von uns betrachteten Zeit nur wenig Beachtung gefunden. Vereinzelt findet sich derselbe bei Benozzo Gozzoli, so in den Fresken der Riccardikapelle an zwei Schimmeln, deren einer von einem Pagen, der andere von einem Angehörigen der mediceischen Familie geritten wird[1]); derselbe kurze Trab kommt auch bei Pferden in den Reliefs der Bronzethüren am Castel Nuovo zu Neapel vor (vgl. unten die Abb.). In ausgiebiger Weise verwendet diese Gangart jedoch erst Leonardo da Vinci zu künstlerischer Darstellung, namentlich in einer Reihe der in Windsor befindlichen Skizzen zum Sforzadenkmal.

Im Übrigen kommt in der früheren Zeit überhaupt zum Ausdruck besonders beschleunigter Bewegung meist nur der Galopp zur Verwendung, und zwar regelmäfsig in einer für das moderne Auge ziemlich befremdenden Auffassung. Keine der beiden Arten des Galopp, bei welchen, um es kurz zu bezeichnen, der Klang von vier und von drei Aufschlägen dem Gehör vernehmbar ist, findet hier je Berücksichtigung, sondern beharrlich wird nur das speziell dem Renngalopp zu Grunde liegende Prinzip der Bewegung, bei welchem abwechselnd mit meist nur zwei hörbaren Auftritten beide vordere und beide hintere Füfse annähernd gleichzeitig den Boden berühren, zur Darstellung gebracht. Überdies herrscht dabei die Eigentümlichkeit, dass regelmäfsig in diesem Falle beide hintere Füfse als am Boden festhaftend gedacht sind, während in Wirklichkeit gerade dieser Moment blitzschnell vorüberzugehen pflegt, und weit mehr dasjenige Erinnerungsbild zur Geltung kommt, bei welchem das rennende Pferd mit allen vier Füfsen gestreckt über den Boden wegschwebt. Dass zu diesem Verfahren nicht sowohl der Körperbau der damaligen Pferde den Anlass gab, sondern dass vielmehr jene Schärfe der Naturbeobachtung, welche, wie wir sahen, den langsameren Gangarten gegenüber so günstige Resultate erzielte, hier entschieden nachgelassen hat, kann wohl kaum zweifelhaft erscheinen im Hinblick auf die Pferdestudien Leonardo's, welcher — er steht hierin bezeichnenderweise wiederum allein — die verschiedenen Arten der Galoppbewegung in einer Menge von Varietäten, je nach den individuellen Besonderheiten seiner Modelle, mit überraschender Präzision erkannt und wiedergegeben hat.

Die soeben angedeuteten, für die formale Behandlung der Pferdedarstellung, speziell im Quattrocento, zugleich wichtigen und schwierigen Punkte weisen ihrer Natur nach auf bestimmte und eingreifende Forderungen hin, welche die betreffende Aufgabe in jener Zeit stellte. In ausgedehntem Mafse mussten auf diesem Gebiete diejenigen Kräfte in Thätigkeit treten, welche wir als spezifische Faktoren des künstlerischen Schaffens in jener Periode zu betrachten gewohnt sind, und in der That hat sich damals diese Gattung durch ihre Verbindung mit den wirksamsten Trieben der herrschenden Kunstthätigkeit, wie auch aufserdem durch ihre schon Eingangs erwähnten Beziehungen zum privaten und öffentlichen Leben der Zeit zu einem Tummelplatz von besonderer Bedeutung für die ausübenden künstlerischen Kräfte gestaltet. Die Pferdedarstellungen des Quattrocento schliefsen sich in Folge davon im Vergleich zu den verwandten Bemühungen der vorhergehenden wie der folgenden Zeit zu einem Ganzen von besonderer Originalität zusammen. Ist es nun schon an sich von Interesse, zu verfolgen, welche Stellung die Kunst vergangener Zeit einem derartigen

[1]) Brogi 2531 u. 2527

Gegenstande gegenüber einnimmt, so giebt die Eigenart der produzierenden Kräfte, welche sich demselben in jenem enger begrenzten Zeitraume widmeten, einen ganz besonderen Anreiz zu einer kritischen Betrachtung.

Schon mehrfach hat sich auch dem Pferde in der Kunst der Renaissance die Aufmerksamkeit wissenschaftlicher Untersuchung zugewendet [1]), jedoch ist seitdem nur einmal der Versuch, den Gegenstand zusammenhängend ins Auge zu fassen, zur Ausführung gelangt. Derselbe erschien in der Gazette des Beaux-Arts (1883/84) als Teil einer gröfseren, »le cheval dans l'art« betitelten Abhandlung des, auch durch seine, gemeinsam mit J. Marey angestellten, Untersuchungen über die Bewegung des Pferdes verdienten Kenners, Oberst Duhousset. Der hier gegebene geschichtliche Ueberblick ist jedoch einerseits von Versehen nicht ganz frei, andererseits befasst er sich nur mit einer Auswahl der bedeutendsten unter den betreffenden Schöpfungen, während gewiss in diesem Falle neben Werken ersten Ranges auch minder glanzvolle Produkte ein Augenmerk verdienen, sobald dieselben nur irgend im Stande sind, auf die charakteristischen Eigentümlichkeiten einzelner Meister, wie ganzer Schulen ein belehrendes Licht zu werfen.

Die Eigenart der Tradition und des Geschmackes zugleich, welche innerhalb des Quattrocento an jedem der hervorragenderen Orte Italiens der einheimischen Kunstthätigkeit oft bis in ihre unscheinbarsten Erzeugnisse hinein ihr besonderes, rein örtliches Idiom verleiht, bildet auch unter den gleichzeitigen Pferdedarstellungen besondere lokale Gruppen, und weist damit unserer Betrachtung den gegebenen Weg. Wir schicken nur einzelne wichtigere Pferdedarstellungen der mittelalterlichen Kunst voraus, da ihre vergleichende Zusammenstellung mit den Werken der folgenden Periode für unsere Betrachtung ganz wesentliche Bedeutung hat.

Der bei Niccolò Pisano für die Form der Pferde ausschliefslich mafsgebenden Nachahmung antiker Muster [2]) reihen sich als nah verwandt an, bei Giovanni Pisano die Pferde im Zuge der Magier auf einem der Reliefs der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja und sodann besonders ein Werk, das gleichfalls auf den Schülerkreis Niccolò Pisano's, vielleicht auf Arnolfo di Cambio zurückgeht, die Reitergestalt des hl. Tiburtius an einer Ecke des marmornen Altartabernakels in Sta. Cecilia in Trastevere. Das Pferd des Heiligen zeigt in der oberflächlichen Durchbildung der Extremitäten, besonders aber in dem Kopfe, mit seiner, von der Nase durch einen scharfen Einschnitt getrennten Oberlippe und dem zu einem Büschel über der Stirn zusammen-

[1]) Vgl. Schmarsow, Raphael und Pinturicchio (1880) S. 21 ff. u. Jahrbuch, Bd. II, der mich zu dieser Arbeit angeregt hat, sowie u. a. H. Grimm, Jahrbuch, Bd. I u. III.

[2]) So u. a. in den Reliefs der Arca di San Domenico, in welchen die Figur eines dieser Tiere, halb zu Boden gestürzt, ein in spätrömischen Reliefskulpturen sehr verbreitetes Motiv wiederholt. Vgl. Museo Capitolino, Stanza delle Urne Nr. 4, ein Relief im Hof des Palazzo Borghese zu Rom, in eine Mauerwand eingelassen, u. a. m.

Wenngleich es stellenweise unmöglich ist, in Fällen, wo bei Pferdebildern der mittelalterlichen und späteren Kunst Benutzung antiker Muster, namentlich spätrömischer Reliefskulpturen stattgefunden hat, einzelne Exemplare der letzteren namhaft zu machen, so lässt sich doch die Nachahmung derselben sehr oft mit Bestimmtheit feststellen, angesichts der auffallend charakteristischen Eigentümlichkeiten, durch welche sich, trotz mancher Verschiedenheiten im Einzelnen, jene antiken Erzeugnisse im Allgemeinen in der Härte und Schärfe ihrer zugleich oft konventionellen Formgebung kennzeichnen.

gebundenen Haarschopf auffallende Verwandtschaft mit der antiken Behandlungsweise dieser Formen. Etwas später finden sich ähnliche Spuren vereinzelt auch unter den nach Giotto's Entwürfen, zum Teil jedoch von Andrea Pisano ausgeführten Reliefs am Campanile zu Florenz. In einem der sechseckigen Felder fällt hier ein kleiner Reiter durch seine unverkennbare Aehnlichkeit mit antiken Mustern auf. Dieselbe verrät sich beim Pferde in der Bildung des Kopfes und in der besonderen Art der Zäumung, aufserdem in der Figur des Mannes, welcher ohne Steigbügel und Sporen mit gekrümmten Knien zu Pferde sitzt, indes sein Mantel segelartig im Winde flattert, ganz in der Weise, wie auf Reliefs der römischen Kaiserzeit Figuren von militärischen Befehlshabern so häufig vorkommen.

Ungleich ausgedehnter und nachhaltiger als derartige Einflüsse wirkt jedoch in der mittelalterlichen Pferdedarstellung ein allmähliges Heranwachsen lebhafter Naturbeobachtung und selbständiger Nachbildung der realen Erscheinung. Stellenweise arbeiten sogar die beiden im Grunde so verschiedenen Agentien, Aneignung antiker





Vorbilder und unmittelbare Naturnachahmung friedlich nebeneinander, wie bei einem Werke, an dessen Ausführung Niccolò Pisano und sein, bereits der väterlichen Schule entwachsener Sohn Giovanni gemeinsam beteiligt sind. Unter den Reliefs an der Einfassung des Brunnens auf dem Domplatze zu Perugia findet sich an einer Stelle das Bild eines Falkoniers, der zur Jagd ausreitet, auf einem Pferde, dessen ziemlich leichte Formen mit dem scharf eingeschnittenen Zuge seiner Muskeln und Sehnen noch auf antike Einflüsse zurückgehen, welches auch möglicherweise noch von dem älteren Meister herrührt, gleich daneben aber erscheint eine Edeldame auf einem Zelter, dessen muskulöser plumper Bau nebst den kräftig behaarten Köthengelenken schon ganz jenem schweren Schlage angehört, der späterhin so unzählige Male, unmittelbar aus der Erscheinung des alltäglichen Lebens herübergenommen, in der Malerei und Skulptur des XIV und XV Jahrhunderts wiederkehrt.

Unter derartig wohlgelungenen Versuchen, den Kern der Formen ohne Weiteres in der natürlichen Erscheinung selbst zu erfassen, bietet auf toscanischem Boden wol

den ältesten die fast ganz als Freiskulptur gearbeitete Gruppe des hl. Martin an der Aufsenwand des linken Seitenschiffes von S. Martino zu Lucca.[1]) An dem Pferde dieses, trotz seines relativ hohen Kunstwertes noch ziemlich wenig beachteten Werkes, ist neben dem auffallenden Ungeschick des Künstlers, dem Bau der Hinterhand Verständnis abzugewinnen, doch schon stellenweise eine Detaildurchbildung anzuerkennen, welche sich den Formen der Natur mit sichtlichem Erfolge zu nähern sucht, ganz besonders in der Bildung des Kopfes, der mit richtigem Blick als ein Hauptsitz interessanter Details am Pferdekörper erkannt ist. In der naturalistischen und oft subtilen Durchbildung der Einzelformen liegt überhaupt ein charakteristischer Grundzug der in unmittelbarer Anlehnung an die Natur entstandenen mittetalterlichen Pferdedarstellungen, während das Ganze der Erscheinung, in der richtigen Wirkung der einzelnen Verhältnisse und des Gesamteindruckes, den Blicken des Autors meist noch verhüllt bleibt. Sehr lebhaft kommt dies z. B. an den Pferden Agnolo Gaddi's in dessen Freskencyklus im Chor von Sta. Croce zu Florenz, der Geschichte des hl. Kreuzes zum Vorschein, an welchen trotz ihres im Grofsen und Ganzen noch unentwickelten Wuchses, doch im Einzelnen, besonders in einigen Kopftypen mit ihrer struppigen Mähne und der auffallend starken Behaarung des Kehlganges, zweifelsohne charakteristische Merkmale bestimmter lebender Vorbilder mit Geschick wiedergegeben sind. Völlig sichere Behandlung, auch des Ensemble der Erscheinung, findet sich in Verbindung mit verständnisvoller Detailbildung jedoch nur in einer Ausnahme, bei dem überhaupt weitaus bedeutendsten Pferdebilde des Trecento, dem Rosse des hl. Martin, dessen wohlgelungene Figur die Portallünette über dem Eingang von S. Martino zu Pisa schmückt, und wohl gleich den im Innern derselben Kirche erhaltenen Fresken in seiner Entstehung auf die Schule Giotto's zurückgeht, wenn wir nicht den Meister selbst als den Urheber dieser vorzüglichen Arbeit anzunehmen haben.

I. VITTOR PISANO, SEINE HERKUNFT UND SEIN EINFLUSS.

Die frühesten Schöpfungen, welche innerhalh des XV Jahrhunderts für die Darstellung des Pferdes von durchgreifender Bedeutung sind, gehören der Kunst des nördlichen Italien an. Die hervorragendste Stelle nimmt hier der Veroneser Vittor Pisano ein, der, ein Muster von anspruchsloser Hingebung und Sorgfalt im Studium der ihn umgebenden Erscheinungswelt, neben den mannigfaltigen Darstellungsobjekten, mit welchen seine Medaillen, Bilder und Studienblätter gefüllt sind, den Pferden ganz besondere Aufmerksamkeit und Fleifs gewidmet hat. Hochgeschätzt und vielbeschäftigt in fürstlichen Diensten hat er zudem vielfach in den Kreisen der Vornehmen seiner Zeit verkehrt, und, angeregt wohl auch durch diesen Umgang, liefs er die anziehendsten Darstellungen chevaleresker Lebensform und Sitte unter seinen emsigen Händen entstehen. Hier nun zum ersten Male nimmt der Kreis bildlicher Gegenstände, auf den sich unsere Betrachtung richtet, erhöhte Bedeutung an. Pisanello ist bei aller Vielseitigkeit, welche er in seiner Thätigkeit entwickelt, doch auch zugleich der erste unter den modernen Künstlern, welcher sich in der ganz bestimmten Gattung des Tierbildes in gewissem Sinne spezialisiert hat. Er erhob dabei den Gegenstand, und zwar mit entschiedener Bevorzugung der Pferde, auch nach der formalen Seite hin

[1]) Alinari 7916.

zu so vortrefflicher Durchbildung, dass der Entwicklungsgang, den wir zu schildern haben, gleich hier in seinem Beginn Werke von dauernder Bedeutung aufweist.

Unter den Pferden Vittor Pisano's machen sich, je nach dem Material der Herstellung, erhebliche Verschiedenheiten bemerkbar; es sondern sich zwei Hauptgruppen von einander ab, entsprechend der nach zwei Richtungen hin geteilten Thätigkeit des Meisters als Maler und als Medailleur. In der Reihe der überhaupt bekannten Gemälde Pisanello's bilden diejenigen, welche für uns wegen ihrer Pferdedarstellungen in Betracht kommen, die überwiegende Mehrheit. Erst vor Jahresfrist ist eines von diesen, ein kleines Temperabild, im Besitz der Lady Ashburnham zu London durch Bode in diesen Blättern besprochen worden. Dasselbe stellt die Vision des hl. Eustachius dar; zur Rechten des frommen Ritters, der, im Profil gesehen, in reichem pelzverbrämten Kostüm zu Pferde sitzt, erscheint der Hirsch mit dem Kruzifix zwischen den Aesten des Geweihes; vor der ungewohnten Erscheinung beginnt das stattliche Jagdpferd zu scheuen und rückwärts zu treten; Jagdhunde und allerlei Tiere aus Feld und Wald füllen den blumigen Wiesengrund, welcher den Schauplatz des Wunders bildet. Die Analyse des uns hier speziell interessierenden Teiles der Darstellung bietet ein Mittel, die Entstehungszeit des Bildes im Vergleich zu den übrigen allgemein anerkannten Werken des Meisters näher zu bestimmen. Ist schon am rechten Vorderfufs des Pferdes der Ansatz des Vorarms an den Rumpf durch die tiefen Falten, die hier zum Vorschein kommen, unglücklich genug bezeichnet, so lässt die Behandlung der hinteren Partien noch mehr vermissen. Man sieht nichts von den grofsen Gesäfsmuskeln, die bei jedem Pferde so deutlich hervortreten, und die Modellierung der Sprunggelenke beruht auf der irrigen Annahme, dass Unterschenkel und Schienbein sich an dieser Stelle zu einem Gelenk vereinigen. Von dem Vorhandensein der Hinterfufswurzel, vor Allem des Fersenbeins, findet sich keine Andeutung. In diesem Mangel anatomischer Kenntnisse und den dadurch verursachten Irrtümern der Zeichnung liegen Unsicherheiten, welche in den nachweislich der Reifezeit des Veronesers angehörigen Werken längst überwunden sind. Im Einklang mit anderen Anzeichen, welche schon durch Bode eingehende Würdigung gefunden haben, dürfte sich auch aus diesem Grunde für das Bild des hl. Eustachius eine verhältnismäfsig frühe Datierung entschieden rechtfertigen.

Bedeutend weiter vorgeschritten zeigt sich derselbe Künstler in dem Wandbilde des hl. Georg in Sta. Anastasia zu Verona. Das Fresko schmückt im Innern des rechten Querschiffs die Oberwand über dem Eingang zur Cappella Pellegrini; die linke Hälfte der Arbeit, der Sieg über den Drachen, ist zwar durch Feuchtigkeit fast ganz zerstört, aber die rechte Hälfte wenigstens hat sich ziemlich gut konserviert. Sie zeigt uns den Heiligen, im Begriff sein Streitrofs zu besteigen, welches dem Beschauer verkürzt und von rückwärts erscheint. Ein Page reitet zur Rechten auf einem prächtigen Mohrenschimmel in gemächlichem Schritt heran und bringt seinem Herrn die Lanze; den Raum linker Hand nach dem Hintergrunde zu füllt eine Anzahl vornehmer Berittener, geistlichen und weltlichen Standes. Auch hier noch mag ein kritisches Auge an den Gestalten der Pferde in gewissen Einzelheiten etwas auszusetzen finden: bei dem Rosse des Pagen z. B. sind die Beine im Verhältnis zum Rumpfe etwas zu lang geraten, jedoch ist der Totaleindruck, den uns dieses, wie die übrigen Pferde des Gemäldes bieten, bei jeder erneuten Betrachtung stets wieder ein überaus günstiger, hervorgerufen nicht nur durch die Vorzüge einer lebendigen sicheren Behandlung, sondern auch durch das, im Vergleich zu jenem eben erwähnten Londoner Bilde, erheblich bessere anatomische Verständnis, welches derselben zu Grunde liegt. Es

ist gerade dies letztere ein für die Bedeutung des in Rede stehenden Gemäldes nicht zu unterschätzendes Moment; Pisanello übertrifft hierin Alles, was vor ihm und gleichzeitig mit ihm geleistet wird, und nur Donatello, sowie Leonardo da Vinci im Verein mit seinem grofsen Vorläufer Verrocchio machen ihm in späterer Zeit in diesem Punkte den Rang streitig. In dem Ensemble der Erscheinung ferner hat hier der Künstler den Pferdekörpern diejenige Geschmeidigkeit und Glätte zu geben verstanden, welche für das Äufsere eines guten Pferdes so notwendige Erfordernisse sind, deren Wiedergabe aber nur wenigen Meistern jener Epoche aufser ihm, zu ungefähr gleicher Zeit höchstens dem Florentiner Pesellino gelungen ist. Dieselbe vorzügliche Beobachtungsgabe des Künstlers, welche hier hervortritt, zeigt sich auch in den Bewegungen seiner Pferde. Er erkennt die Gesetze der Gangarten, und nicht minder belauscht er auch die in Natur scheinbar unbedeutenden oder zufälligen Neigungen und Gewohnheiten in Haltung und Bewegung der Tiere, um sie treffend wiederzugeben, man beachte beispielsweise an dem Schimmel des hl. Georg die schief nach rechts geneigte Stellung, vermittelst deren das Tier sich der Last des Reiters im Momente des Aufsitzens entgegenstemmt.

Endlich sind hier noch zwei kleinere Tafelbilder Pisanello's zu erwähnen, welche wohl mit Bestimmtheit seiner späteren Lebensperiode angehören, das eine in der Londoner Nationalgalerie (No. 776), das andere in der Gemäldesammlung des Berliner Museums (No. 95 A) befindlich. Ersteres, vermutlich für Lionell von Este um das Jahr 1435 verfertigt, enthält die Gestalten des hl. Antonius Abbas und des hl. Georg; neben dem letzteren schauen zwei Pferdeköpfe in das Bild herein, welche in der tüchtigen Zeichnung und den Formen ihrer Profile noch an diejenigen im Hintergrunde des Bildes in Sta. Anastasia zu Verona erinnern. Das Berliner Bild, eine Anbetung der Könige, zeigt auf der linken Seite der Komposition den berittenen Tross der drei Magier; ein Schimmel, von rückwärts gesehen, fällt besonders auf durch seine Ähnlichkeit mit einem Pferde in der gleichen Stellung auf der Medaille des Malatesta Novellus (Fr. No. 8), welche nach Friedlaenders Bestimmung möglicherweise 1445 angefertigt worden ist. Diese äufsere Ähnlichkeit eines einzelnen Motivs würde an sich noch kein zwingender Grund sein, auch die Entstehung der Berliner Anbetung in die entsprechende Zeit zu setzen, in jene abschliefsende Periode von Pisano's Thätigkeit, welcher seine Medaillen sämtlich, soweit sie bekannt sind, angehören; jedoch die routinierte Behandlung der Pferde in diesem Bilde verweist entschieden gleichfalls auf eine solche Datierung. Die kaum merkliche Andeutung der Muskulatur, sowie die auffallende Glätte der Arbeit, wie sie hier zur Geltung kommt, findet geradezu ein Widerspiel in der Metallarbeit von Pisano's Medaillen.

Diese so überaus reizvollen Arbeiten des Meisters tragen mehrfach auf der Kehrseite das Bild eines Reiters zur Schau; der Fürst oder Herr, dessen Porträtkopf die Vorderseite in Profilansicht zeigt, erscheint hier noch einmal hoch zu Ross in ganzer Figur, meist auch im vollen Schmuck der ritterlichen Waffen. Auch ein einzelner Pferdekopf kommt einmal vor in sehr charakteristischer Durchbildung — auf der Kehrseite der Münze des Francesco Sforza [1]) (Fr. No. 18). vermutlich das Porträt eines Lieb-

[1]) Die Züge des Pferdekopfes sind auffallend individuell, der gedrungene Knochenbau, die sehr flach zurückliegenden Scheitelbeine und die kleinen kurzen Ohren erinnern am meisten an die Erscheinung der kleinen spanischen Rasse, von der sich Darstellungen in späterer Zeit mehrmals, die am meisten charakteristischen wohl auf den prächtigen Reiterporträts des Velazquez finden. Thatsächlich wurden im XV Jahrhundert Pferde spanischer Rasse in Italien vielfach importiert.

lingstieres, — wie denn überhaupt die Rosse auf diesen Medaillenbildern in der Sorgfalt der Ausführung so auffällig bevorzugt erscheinen, dass es fast den Anschein gewinnt, als ob hier die Reiterfiguren nicht um des Mannes, sondern um des Pferdes willen Platz gefunden hätten. Das kleine Format, in welchem all' diese Reversverzierungen, namentlich die Reiter in ganzer Figur, untergebracht werden mussten, legte naturgemäfs der Formgebung derselben gewisse Beschränkungen auf; während bei den Pferden auf Vittore's Gemälden in der Regel die Details der Formen mit besonderer Liebe und Sorgfalt ausgeführt sind, überwiegt in den Medaillen eine, so zu sagen übersichtliche und allgemeiner gehaltene Modellierung. Es gereicht dies letztere nicht zum Schaden der Arbeit, vielmehr, wenn auch an sich die Pferde auf Pisano's Denkmünzen von ungleichem Wert sein mögen — der plumpe Gaul des Giovanni Francesco Gonzaga (Fr. No. 3) fällt z. B. im Vergleich zu den stattlichen Rossen der meisten übrigen Reiter merklich ab —, so war es doch nur auf diesem Wege möglich, in dem kleinen Format so köstliche, ganz aus Einem Guss gestaltete Geschöpfe herauszuarbeiten, wie z. B. auf einem anderen Stücke das Streitross des Lodovico Gonzaga (Fr. No. 20). Es ist dies letztere, nebenbei bemerkt, zugleich in seinem Äufseren ein sehr charakteristischer Repräsentant des Schlages von schweren Pferden, den Pisano neben anderen Modellen für seine Zwecke besonders gern heranzieht. Die Statur desselben ist verhältnismäfsig grofs, alle Glieder sind sehr muskulös, und besonders die der Vorhand von breitem, kräftigem Bau. Auf dem derben Speckhals sitzt ein Kopf, dessen feine, scharfmarkierte Formbildung deutlich auf die edle Rasse des Tieres hinweist; kräftig und trocken sind die Extremitäten, in deren sauberer technischer Ausführung Pisanello überhaupt eine besondere Virtuosität entwickelt. Es ist dabei jedoch ausdrücklich zu betonen, dass dieser sich bei seinen Pferden nie an eine bestimmte typische Formgebung bindet; er richtet sich vielmehr nach den verschiedenartigsten Modellen, so dass einmal (Fr. No. 1) auch neben den sauber gepflegten Pferden einheimischer Marställe ein hagerer Klepper vorkommt, dessen Heimat sicherlich in den Donauländern, oder den russischen Steppen zu suchen ist, wie er denn auch nicht als Turnier- oder Schlachtross irgend eines italienischen Machthabers, sondern als Reisepferd des griechischen Kaisers Johannes erscheint.

Natürlich nehmen gegenüber diesen Gemälden und Metallarbeiten des Meisters, seine Handzeichnungen, namentlich der Codex Vallardi im Louvre, ein ganz besonderes Interesse in Anspruch. Von den Einblicken, welche sie in die Entstehung dieses oder jenes noch erhaltenen Werkes gewähren, fällt ein Teil auch auf die Pferdebilder Pisanello's, so die Entwürfe zu der Medaille des Gianfrancesco Gonzaga, desgleichen mehrere Studien zum hl. Eustachius und zum hl. Georg in Sta. Anastasia. Wenn sich auf der andern Seite derartige Handzeichnungen für unsere Kenntnis eines der alten Meister dadurch noch besonders wertvoll erweisen, dass sie uns Methoden, welche er verfolgt hat, Neigungen und Erwägungen, denen er nachgegangen ist, oft am unmittelbarsten vor Augen führen, so bietet der Codex Vallardi im Verein mit den in der Albertina, im Berliner Kupferstichkabinet und an anderen Orten verstreuten Handzeichnungen des Veronesers mehrfach auch für dessen Pferdedarstellungen zu noch weiterer Betrachtung Anlass. Im Hinblick auf die zahlreichen Studien nach der Antike, welche sich in diesen Blättern unter andere, noch ganz in den Grenzen »gotischer« Traditionen gehaltene Zeichnungen mischen, ist bemerkenswert, dass Pisano's Pferde mit beiden Richtungen hier so wenig, wie in seinen bereits angeführten Werken etwas gemein haben. Während sonst, wie namentlich bei religiösen Gegenständen, sich seine innere Anschauung leicht auch von dem Vorbilde älterer Zeit

beherrschen lässt, nimmt ihn hier der lebendige Eindruck der Aufsenwelt für sich allein in Besitz, und es entstehen treffliche, naturalistisch gehaltene Studien, nach dem Modell gearbeitet, wie auch aus blofser Beobachtung aus dem Schatze eines lebhaften Formgedächtnisses hervorgegangen. Aus dem fesselnden Reize dieser Zeichnungen spricht eine künstlerische Leistungsfähigkeit, welche ihrer eigenen Zeit um ein Gutes vorausgeeilt ist, so virtuos ist der Vortrag, so richtig gesehen sind die Verhältnisse des tierischen Körpers, wie dies auch die von de Tauzia im achten Jahrgang der Zeitschrift »l'Art« veröffentlichten Reproduktionen nach Tierstudien Pisano's deutlich zum Ausdruck bringen. Wie in jenen oben erwähnten Gemälden und Medaillen ist es auch hier ausschliefslich ein zweckbewusstes, selbständiges Aufsuchen und Verarbeiten der natürlichen Erscheinungsform, frei von fremden Bildungselementen, worauf Pisanello's Meisterschaft in der Darstellung des Rosses beruht. Es ist dies um so interessanter, als in den Pferdebildern des Quattrocento so gut wie nirgends mehr eine soweit gediehene Freiheit von allen Fesseln konventioneller Formgebung zu konstatieren ist, trotz einer, gerade auf diesem Gebiete auch sonst in jener Zeit weitverbreiteten Neigung, die Natur auf Grund selbsterworbener Erkenntnis nachzubilden.

Wo nun der Ausgangspunkt der angegebenen Richtung unseres Künstlers liegen mag, ob und von wem er Belehrung oder Anregung in derselben erhalten haben könnte, ist eine sehr zweifelhafte Frage. Beziehungen zwischen ihm und Florenz, welche früher angenommen wurden, sind neuerdings durch Friedlaender als unhaltbar erwiesen, hingegen steht er mit dem nur halb den Florentinern angehörigen Gentile da Fabriano sichtlich in Zusammenhang. Auf des letzteren Anbetung der Könige in der Akademie zu Florenz (S. d. qu. gr., No. 32) findet sich eine ganze Anzahl Pferde, welche denen des Pisanello in gewisser Hinsicht verwandt sind. Gemeinsam haben sie, zu einem Teile wenigstens, den gedrungenen Bau und die breitgestirnten Köpfe, man vergleiche z. B. den ziemlich von vorn gesehenen, durch eine »Blässe« leicht kenntlichen Pferdekopf zu äufserst rechts auf Gentile's Bild mit den Köpfen, welche Pisanello in ähnlicher Stellung anzubringen liebt, so auf dem Fresko in Sta. Anastasia und auf dem Londoner Bildchen des hl. Georg. Nicht zu übersehen sind aufserdem auf Gentile's Bild die kleinen Pferdegestalten, welche der weit im Hintergrunde des Bildes vorüberziehenden Reiterschaar der hl. drei Könige angehören. Die frischen derben Figürchen, interessant besonders durch die Schrittbewegungen der Füfse, welche von einer durchaus originellen Auffassung der natürlichen Erscheinung zeugen, erinnern lebhaft an die oben besprochenen Medaillen Vittor Pisano's. Die genauen Beziehungen, welche zwischen Pisanello und dem umbrischen Meister obwalten, und schon in dem mehrmaligen persönlichen Zusammenwirken Beider an verschiedenen Orten [1]) eine hinlängliche Erklärung finden, bedürfen wohl kaum noch besonderer Erwähnung, es handelt sich hier nur darum, auf die Pferdedarstellungen Gentile's hinzuweisen, in welchen die beiderseitige Verwandtschaft besonders auffällig zu Tage tritt. Hat hier der Umbrer auf seinen jüngeren Genossen einen belehrenden Einfluss ausgeübt, so ist dies jedoch jedenfalls nur in beschränkter Weise der Fall, weit weniger namentlich, als bei Gentile's Schüler Jacopo Bellini, auf dessen Pferdezeichnungen

[1]) Vgl. Crowe u. Cav. IV, 110 u. V, 480. Ferner Wickhoff im Rep. f. Kwsch. 1882 p. 20 ff., sowie Müntz, les arts à la cour des Papes pendant le XVe et XVIe Siècle, Ie partie, p. 46 ff.

wir im Folgenden zurückkommen werden. Was Pisano's Schöpfungen auf dem in Rede stehenden Gebiete, wie auch sonst von der zierlichen und oft weichlichen Handweise des Umbrers unverkennbar scheidet, ist das erhöhte Lebensgefühl, die energievollere Gestaltungskraft, welche in seinen reiferen Arbeiten so entschieden zum Durchbruch kommt.

Eine unmittelbare Abhängigkeit Pisanello's in dieser Hinsicht liegt also auch hier nicht vor, sondern es tritt in den betreffenden Schöpfungen die individuelle Beanlagung des Meisters und das Verdienst selbständiger Bemühung ganz wesentlich in den Vordergrund. Wenn jedoch irgend woher, so hat er die Anregung dazu in seiner eigenen Heimat empfangen. Die Kunstthätigkeit Verona's hat schon in einer früheren Periode, speziell im Bereiche der Pferdedarstellungen besondere Ehre eingelegt, und in jenen kleinen Reiterstatuen, welche die Grabmonumente der Scaliger krönen, zum Teil schon im Beginn des Trecento Werke von gediegenem Realismus geliefert.[1] Die schlichte Naturwahrheit in der Arbeit der alten Meister, die hier thätig waren, hat in Pisano's Werken ein vernehmbares Echo gefunden. In dieser Filiation liegt, was sich uns als wesentlich bestimmende Richtung für ihn erwies, auch für den echten Quattrocentisten, als den er sich zu erkennen giebt; und dies unbeschadet der aufsergewöhnlichen Selbständigkeit Pisanello's in Allem, was zu seiner künstlerischen Thätigkeit gehört. Die schon Eingangs näher bezeichneten Grenzen, welche der Behandlungsweise des Mittelalters gesteckt waren, hat er bereits weit überschritten. Von der ängstlichen, nur am Einzelnen haftenden Detailbearbeitung, welche in den auf Wirklichkeitstreue gerichteten Neigungen jener Zeit, entsprechend dem noch nicht weiter vorgeschrittenen Grade ihres Könnens, überwiegt, ist er vorgedrungen zu der Höhe einer weit gereifteren schöpferischen Thätigkeit, welche zwar ebenfalls das Einzelne, sogar bis ins Kleinste, beherrscht, aufserdem aber auch die Erscheinung des Ganzen in geschlossenem Zusammenhang zur Geltung bringt.

Eigentümlich ist gegenüber all' den Fähigkeiten und der hohen Vollendung, welche in Pisano's Arbeiten, und nicht zum mindesten in seinen Pferden so reich und voll zu Tage tritt, dass er dennoch nicht in dem Mafse anregend auf die künstlerische Produktion in seiner Umgebung gewirkt hat, wie dies von einem Künstler seines Ranges zu erwarten wäre, zumal in einer Zeit, wie damals, in welcher die Überlieferung und Weiterbildung gefälliger oder brauchbarer Kunstformen von Ort zu Ort und von Hand zu Hand, so wenig durch persönliche oder sonstige Rücksichten gehemmt war. Die Zahl von Werken vollends, die sich speziell in der Behandlung des Pferdes seiner Richtung anschliefsen, ist auffallend gering. Das Wenige, was sich in dieser Beziehung auffinden liefs, ist im Folgenden zusammengestellt.

Dabei verdient zunächst der Name des Matteo de' Pasti genannt zu werden. Zwar sind von diesem Nachfolger des Pisanello bezeichnete Arbeiten aufser seinen Medaillen nicht bekannt, und gerade diesen letzteren fehlen solche Anklänge aus dem ritterlichen Leben und Treiben der Zeit, wie wir sie bei seinem Vorgänger kennen gelernt, jedoch erregen zwei Arbeiten, die ihm vermutungsweise zugeschrieben werden, speziell an dieser Stelle Interesse. In den Illustrationen zu Valturio's Schrift über das

[1] Vielleicht ist an dem Reiterbilde des Sarego († 1432), welches in bemalter Reliefskulptur an dessen Grabmal im Chor von Sta. Anastasia zu Verona angebracht ist, die individuelle, lebensfrische Behandlung des Pferdes gleichfalls auf diese Richtung zurückzuführen.

Kriegshandwerk[1]) sind bei mehreren Pferden, wohl durch die Schuld des Holzschneiders, die Spuren der Originalität in bedenklichem Grade verwischt, ein Zweigespann aber vor einem Streitwagen (Lib. X, Kap. 2) weist eine nicht geringe Verwandtschaft mit jenen Rossen schweren Schlages auf, welche Pisanello mit Vorliebe zur Darstellung gebracht hat. Der kräftige Bau, der Speckhals, der gradlinige Verlauf des Nasenbeins, die »bärenfüfsige« Stellung der niedrigen Hufe stimmt beiderseits überein. Leider ist es mir nicht gelungen, eines anderen, gleichfalls in Verona erschienenen und dem Matteo de' Pasti zugeschriebenen Illustrationswerkes, einer Bearbeitung der Äsopischen Fabeln, von Accio Zucco, vom Jahre 1479 ansichtig zu werden, an deren Holzschnittbildern Lippmann die Ähnlichkeit mit den Tierzeichnungen Vittor Pisano's hervorhebt, dagegen ist aufserdem an ein Tafelbild mit vier »trionfi« in der Uffiziengalerie[2]) zu erinnern, für welches auf Grund eines Briefes von wenig präzisem Inhalt[3]) der Name Matteo's in Anspruch genommen wird. Die zahlreich in jenen allegorischen Darstellungen verwendeten Reiterfiguren bestätigen diese Herkunft. Zeigen sich schon die Kostüme der Reiter, sowie die Wiedergabe der menschlichen Figuren mit der von Pisanello ausgehenden Richtung verwandt,[4]) so entsprechen vollends die Pferde ganz und gar der oben angedeuteten Behandlungsweise des Matteo de' Pasti.

Bei einem, sonst unbekannten Medailleur Constantius, von dessen Hand ein Reiterbild auf der Kehrseite einer Schaumünze des Sultans Mohammed II (1481) existiert, hat Friedlaender auf die in dieser Arbeit auffällig hervortretende Annäherung an Vittor Pisano bereits hingewiesen. Von diesem abhängig wäre nach Tauzia auch das Fragment eines Cassone mit Scenen aus der Legende des hl. Patricius, welches sich im Museum von Modena befindet. Dahin gehört ferner das Bruchstück eines Cassone mit einer durch Reiterfiguren belebten Komposition, die Ausführung minderwertig aber in der Art des Pisano, im Museo Correr zu Venedig (Zimmer VII). Bei der Anbetung der Könige, von Antonio Vivarini im Berliner Museum (No. 5), weist der Galeriekatalog, auf die partielle Annäherung des Autors an Gentile da Fabriano und dessen Anbetung in der florentiner Akademie hin; dieselbe liegt jedoch vornehmlich in den Verhältnissen der menschlichen Figuren und in der Gruppe der Maria mit dem vor ihr knieenden Könige, während in den zahlreichen Pferden des fürstlichen Gefolges die massige, rundliche Formgebung des Pisanello vorherrscht; auch die für den Veroneser so charakteristischen, fächerförmig nach unten sich ausbreitenden, pelzbesetzten Brokatröcke der Herren von Stande, und die Idee, kleine Pagen in den Sätteln der ledigen Pferde anzubringen, deutet auf die

---

[1]) Schon Maffei hat geglaubt, als den Künstler, welcher für das im Jahre 1472 in Verona gedruckte Werk des Roberto Valturio »de re militari« die Zeichnungen zu den beigefügten Holzschnitten lieferte, den Matteo namhaft machen zu müssen (Maffei, Verona illustrata, T. IV, p. 304), und Lippmann hat noch neuerdings keine Veranlassung gefunden, dieser Ansicht entgegenzutreten.

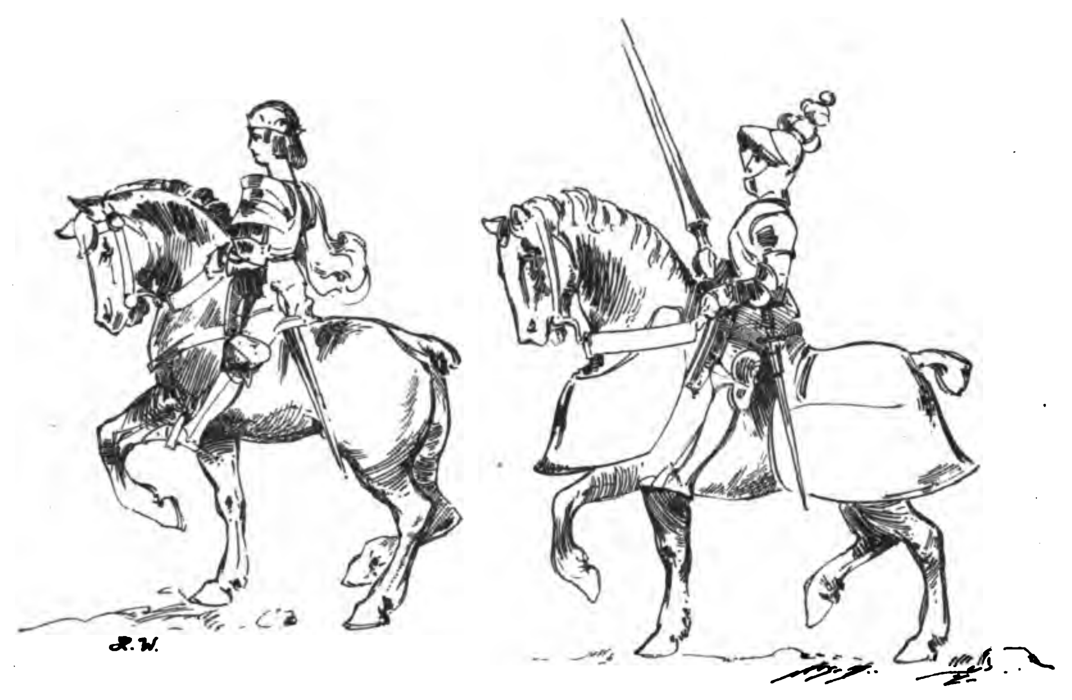
[2]) Sala di antichi maestri, No. 1308, auf cylindrisch gewölbter Holztafel, in vier Flächen geteilt, offenbar als Teil eines Mobiliarstückes gearbeitet.

[3]) Lettere d'artisti italiani dei secoli XIV e XV, raccolte ed annotate da G. Milanesi (Rom 1869).

[4]) So auch ferner einzelne Köpfe, wie der als Scipio bezeichnete, mit langem Hals und einer pelzartigen Haartracht, welche lebhaft an entsprechende Köpfe bei Pisanello, z. B. das Porträt des Lionello d'Este auf den betreffenden Medaillen und dem Tafelbilde bei Morelli in Mailand erinnern.

Einwirkung irgend welcher Vorbilder von Pisanello's Hand, welche ja auch thatsächlich bei dessen längerer Anwesenheit in Venedig ebensowenig ausgeschlossen ist, wie die des Gentile. [1])

Ergeben sich hier Beziehungen, die zu Pisanello's venezianischer Thätigkeit hinleiten, so werden wir endlich auch in Neapel, einem der letzten Orte seiner Wirksamkeit, an die trefflichen Pferdedarstellungen dieses Meisters erinnert. Die ehernen Pforten, welche dort am Triumphbogen Alfons' V den Thorweg schmücken, enthalten in mehreren Relieftafeln figurenreiche Kriegsscenen aus dem Leben Ferrante's I von Aragon. Muntere Kavalkaden wechseln mit lebhaft bewegten fechtenden Gruppen von Rittern und Knechten, das Alles in kleinen wenige Zoll hohen Figuren, an denen besonders die schmucken Gäule durch geschickte Bearbeitung auffallen. Charakteristisch ist für diese vor Allem das gesunde, saubere Aussehen, wie wir es bei den Pferden Pisanello's namentlich auf seinen Medaillen wahrgenommen haben. Aufser-



dem sind Körperbau und Kopfbildung dieselben, hier wie dort, und es fehlt auch bei den Pferden der Thürenreliefs weder an der lebendigen Anschaulichkeit der Bewegungen, wie sie Pisanello liebt, noch an der Bravour dieses Meisters, die sich im Aufsuchen besonderer Schwierigkeiten, z. B. Verkürzungen in der Hintenansicht, zu erkennen giebt. Zwei der betreffenden Reiterfiguren zeigt die vorstehende, nach

[1]) Die Pferde auf dieser Berliner Anbetung dürften ferner geeignet sein, zur Benennung eines hübschen, sauber gemalten Tafelbildchens der städtischen Galerie von Ravenna (No. 300), die Kreuzigung darstellend, zu dienen. Mehrere Ritter, gepanzert und hoch zu Ross, sowie Reiter in bürgerlicher Kleidung, umgeben hier den Stamm des Kreuzes. Der Körperbau der Pferde im Allgemeinen, sodann die kurz abgeschnittenen Stirnhaare und die Stumpfschwänze stimmen, wie auch die Arbeit im Ganzen nach Zeichnung und Farbe, auffallend mit dem erwähnten Bilde überein.

dem Original gefertigte Skizze. Wahrscheinlich ist, dass Pisanello im Jahre 1449 in Neapel war, um daselbst die Porträtmedaillons von König Alphons, sowie von einigen seiner Hofleute herzustellen, und es ist somit nicht unmöglich, dass der Künstler, welcher als Verfertiger der Bronzethüren genannt zu werden pflegt, Guglielmo Monaco, der bereits unter Alphons I im Dienste des Hofes stand,[1] eben damals lehrreiche Eindrücke von jenem überaus geschickten Darsteller der Tiere empfangen, und später in der angegebenen Weise wieder verwertet hat.

Über diese Grenzen hinaus reicht jedoch der Einfluſs des Veronesers nicht, und weitaus überflügelt ihn in dieser Hinsicht eine andere, sich gleichzeitig entwickelnde Richtung, welche von Jacopo Bellini ausgehend, fortgepflanzt in der Thätigkeit Andrea Mantegna's, sowie in den Schulen Venedigs und des benachbarten Festlandes, mit ihrem Vorbilde in diesem Kreise von Darstellungen zu sehr ausgedehnter Geltung gelangt, obwohl sie im Grunde keine Leistungen aufzuweisen hat, welche sich mit den Schöpfungen Vittor Pisano's auch nur im Entferntesten messen dürften.

[1]) Riccio, gli artisti ed artefici che lavorarono in castel nuovo a tempo di Alfonso I e Ferrante I di Aragona (Neapel 1876), p. 10.

(Fortsetzung folgt.)

8

AUS DER GEMÄLDEGALERIE DER KÖNIGLICHEN MUSEEN

DAS FRAUENBILDNIS DES SEBASTIANO DEL PIOMBO AUS SCHLOSS BLENHEIM

VON JULIUS MEYER

I.

Das Gemälde, dessen heliographische Abbildung dem Leser vorliegt, gehört zu den neuen Erwerbungen aus der Sammlung des Herzogs von Marlborough auf Schloss Blenheim bei Oxford. Es galt dort als das Bildnis der »Fornarina, der Geliebten Raphaels, dargestellt als hl. Dorothea« — in den älteren Verzeichnissen der Sammlung sogar nur kurzweg als »Raphaels Geliebte Dorothea« —, und zwar als ein Werk von des Meisters eigener Hand. Die Benennung Dorothea war offenbar durch das Körbchen mit Äpfeln und Rosen veranlasst, das die junge Frau in der Linken hält, das Attribut der ebenso benannten Heiligen. Nun zeigt das Blenheimer Bild nicht die geringste Ähnlichkeit mit jenem Porträt der Fornarina im Palazzo Barberini, das seit lange für das echte Konterfei des schönen Bäckermädchens, der Geliebten des Meisters nach einer weit verbreiteten Sage, gegolten hat. Da man aber in dem Bilde Raphaels Hand erkannt hatte, so musste auch die schöne junge Frau in der reizvollen Kleidung, die mit dem kostbaren Gewand der römischen Dame die volkstümliche Kopftracht verbindet, des Künstlers Geliebte sein.

Unter Raphaels Namen war das Bild schon im vorigen Jahrhundert im Besitz der Marlborough. Als Raphael und mit der Bezeichnung Raphael's Mistress wurde es 1765 von Thomas Chambars gestochen; Raphael hiefs die Wiederholung (oder vielmehr alte Kopie), welche, gleichfalls für Original gehalten, schon im XVII Jahrhundert als das Hauptwerk einer angesehenen Sammlung in Verona aufgeführt und in Scannelli's Microcosmo (1657) sowie im Reisebericht des Grofsherzogs von Toscana Cosimo's III von 1664 als solches gepriesen wird; Raphaels Namen tragen endlich auch die Stiche — der eine mit dem Zusatz »Raphaelis amicitia celeberrima La Fornarina« —, die im vorigen und in diesem Jahrhundert nach dem Veroneser Bilde erschienen sind.[1]) Erst neuerdings erkannte man in der Blenheimer Dorothea die ausgesprochenen Züge einer Hand, welche nicht die Raphaels war und auf einen anderen Künstler hinwies. Es war Waagen, der zuerst (1835) den Namen Sebastiano del Piombo aussprach, nachdem Passavant schon im Kunstblatt von 1832, dann in seiner »Kunstreise« (1833) das Werk dem Raphael aberkannt hatte.[2])





SEBASTIANO DEL PIOMBO

WEIBLICHES BILDNIS (SOGEN. FORNARINA)

ORIGINAL IN DER K. GEMÄLDE-GALERIE ZU BERLIN

Merkwürdig nun: ein paar Jahrzehnte darauf wurde die andere weit berühmtere »Fornarina« in der Tribuna der Uffizien (s. d. Abb.), seit lange unbedenklich für ein Meisterwerk Raphaels gehalten, gleichfalls von diesem losgelöst und dem Sebastiano zugeteilt. Eine Umtaufe, die sofort mit überzeugender Kraft einschlug und unbeanstandet in den weitesten Kreisen angenommen wurde. Das Bild, das wieder auf eine andere Persönlichkeit zurückgeht und sicher mit der Fornarina, d. h. mit dem Original des Bildes bei Barberini, nichts zu schaffen hat, steht auch sonst zu dem unserigen in einem eigentümlichen Verhältnis. Hinsichtlich seiner Abstammung hat es noch stärkeren und häufigeren Wandel erleben müssen, als das Blenheimer. Erst Ende des vorigen Jahrhunderts ist die Florentiner »Fornarina« zu ihrem Namen, zu ihrer raphaelischen Herkunft und zu ihrem Ehrenplatz in der Tribuna gelangt; und zwar durch den damaligen Direktor der Sammlung, Tommaso Puccini, der noch in einem Briefe von 1811 (kurz vor seinem Tode) mit aller Entschiedenheit für die Autorschaft Raphaels eintrat und das Bild, wie er selbst sich ausdrückt, »da me scoperta, da me attribuita a Raffaello«, mit dem Namen Fornarina getauft hatte.[3]) In dem amtlichen Verzeichnis der Uffizien-Sammlung von 1792 ist weder ein solches Bild Raphaels noch überhaupt eine Fornarina erwähnt. Dagegen führt der Katalog in der Stanza dell' Ermafrodito an: »Busto di femmina con una pelliccia, Tavola di Giorgione da Castel Franco«, womit unzweifelhaft die Fornarina gemeint ist. Doch wir haben noch ein ausdrückliches Zeugnis dafür, dass bis gegen Ende des XVIII Jahrhunderts das Bild für ein Werk des Giorgione galt. Ein französischer Katalog der Sammlung von 1807 (»La Galerie de Florence« S. 166) bemerkt bei der Aufzählung der Kunstwerke in der Tribuna unter den Werken Raphaels: »Autre portrait sur bois en habit garni de pellisse, non achevé (?); tous les Catalogues (et l'Inventaire du 1635) le disent peint par Giorgione ....«; weiter wird hinzugefügt: »La date du 1512 qu'on y lit, fait naître quelques doutes; les vrais connaisseurs remarquent, que les mains et les draperies sont eloignées du faire de Raphael«. Also doch Zweifel, und von Seiten der »wahren Kenner«. Erst in den amtlichen Verzeichnissen dieses Jahrhunderts tritt, nach Puccini's Vorgang, das Bild mit voller Bestimmtheit als Fornarina und als das Werk Raphaels auf, zugleich mit ganz unrichtigen Angaben hinsichtlich seiner Provenienz (s. die Anmerkung 3). Äufsere Gründe oder geschichtliche Belege dafür, dass jenes Bild der Tribuna ein Werk Raphaels sei, sind überhaupt nicht vorhanden. Neuerdings nun nehmen — meines Wissens nach Mündlers Vorgang — sämtliche Biographen Raphaels als ausgemacht an, dass Sebastiano der Urheber des Bildes sei.

Zu den beiden Bildern, bei denen also das Urteil zwischen Raphael und Sebastiano schwankte, gesellt sich seit Kurzem unerwartet ein drittes: der Violinspieler im Palazzo Sciarra (s. d. Abb.). Zwar galt derselbe von jeher unbestritten als Raphael, doch wird auch er nun von Anton Springer auf die Frage, ob Raphael, ob Sebastiano, zur Untersuchung gestellt. In der That ist die Verwandtschaft des Violinspielers mit manchen Bildnissen des Sebastiano und insbesondere mit dem Blenheimer Bilde unverkennbar. Es sind nicht blos einzelne Züge, wie die Haltung des Kopfes, die Art des Blicks, die farbig leuchtende Wirkung, welche an den venezianischen Meister erinnern; es liegt in der ganzen Anschauung und Empfindung, aus der das Bild hervorgegangen ist, in der Stimmung, die von ihm auf den Beschauer übergeht, ein der »Dorothea« verwandter Zug. Und man hat nicht den Eindruck, so mannigfach auch der Violinspieler das Blenheimer Bild überragt, als ob in dieser Verwandtschaft Sebastiano nur der empfangende und nachfolgende Teil sei. So liegt die Voraussetzung nahe, dass hier Raphael mit der ihm eigenen Fähigkeit, fremde Einflüsse

aufzunehmen und zu eigenartigen Schöpfungen zu verarbeiten, von Sebastiano entnommen habe, was ihm von venezianischer Kunst zu vollendeter Darstellung des Lebens geeignet erschien. Trotz einzelner Zweifel wird der Violinspieler wohl allezeit als sein Werk gelten; aber in dem eigentümlichen Verhältnis der beiden Meister spielt das Bild, neben der Blenheimer Dorothea und der Florentiner Fornarina, eine wesentliche Rolle. Dies Verhältnis, das eine ganze Zeitlang das Leben und Schaffen der beiden Künstler bald als Wetteifer, als Wahlverwandtschaft und gegenseitige Förderung, bald — wenigstens von Seiten Sebastiano's — als Gegensatz und Anfeindung be-



einflusst hat, es erhält in jenen drei Gemälden vielleicht seinen schärfsten Ausdruck. In ihnen besonders erscheint es als fruchtbare und lebendige Wechselwirkung, in der jeder Teil zugleich der gebende und der empfangende ist. Sobald daher von einem dieser Werke näher die Rede ist, sobald versucht werden soll, demselben in der Laufbahn seines Meisters die richtige Stelle anzuweisen, da muss auch auf die beiden anderen die Rede kommen. Damit eröffnet sich zugleich die Frage, wie in diesem Zusammenhang, in dieser wechselseitigen Beziehung die Eigenart der Meister selbst und ihr Verhältnis sich gestaltet.

Für den ersten Blick scheint die Sache ziemlich einfach zu liegen. Von den

drei Bildern sind zwei datiert: die Fornarina der Tribuna (der Kürze halber sei der Name beibehalten) 1512, der Violinspieler 1518. [4]) Dass Sebastiano's Dorothea dem Violinspieler vorangeht, wird sich noch näher ergeben; es ist schon darauf hingewiesen, wie der letztere eine Verwandtschaft mit Sebastiano zeigt, welche auf das Blenheimer Bild zurückdeutet. Wie aber nun verhalten sich die beiden sogenannten Fornarina zu einander, der Zeitfolge nach?

Das Bild der Tribuna — betrachtet als Werk des Sebastiano — scheint der venezianischen Thätigkeit des Meisters noch ganz nahe zu stehen. Unbestreitbar zeigt



der Typus dieses Frauenkopfes eine gewisse Familienähnlichkeit mit der Magdalena auf jener Altartafel von S. Giovanni Crisostomo, die der Künstler als sein Hauptwerk der Heimat zurückgelassen; dazu die durchgängige venezianische Farbenstimmung und Leuchtkraft, aus Einem Gufs, noch nicht gekreuzt durch die Einwirkung einer anderen florentinischen oder römischen Tonart; die weiche sinnliche Fülle der Formen; die sorgfältig durchführende, aber doch freie Behandlung; die durchaus malerische Wirkung; zudem in Allem der deutliche Einflufs Giorgione's, unter dem Sebastiano zum Meister gereift war; endlich die ganze Darstellung gemäfsigt und erhoben durch einen grofsen idealen Zug und Wurf: dies Alles scheint das natürliche Ergebnis

zu sein einer glücklich gesteigerten Thätigkeit des von venezianischer Anschauung und Gewöhnung noch ganz erfüllten Meisters, unter dem ersten allgemeinen Eindruck des römischen Aufenthaltes. Dagegen weisen in der Dorothea wesentliche Eigenschaften — worauf noch näher die Rede kommen wird — auf entschieden-Raphaelische Einflüsse hin: die Stellung wie die Form- und Farbengebung des Kopfes, der stille und gemessene Ausdruck, die in einem zarten Helldunkel gedämpfte Farbigkeit des Fleisches, ja selbst manche nicht ganz glückliche Einzelheiten der Zeichnung. Das sind Züge, welche die tiefergehende Einwirkung einer neuen Anschauung und Kunstübung deutlich aussprechen: zugleich neben der Meisterschaft der reif entwickelten venezianischen Kunst die ersten unsicheren Schritte auf neuer Bahn.

Ganz naturgemäfs scheint sich so die Zeitfolge beider Leistungen zu ergeben. Bald nach des Meisters Weggang von Venedig, unter der ersten Einwirkung einer ihm neuen Kunst, die, nicht minder ausgebildet als die venezianische, Natur und Leben doch von einer anderen Seite fasste, die Fornarina der Tribuna; dann im Wetteifer mit Raphael, in dem Sebastiano vorab diese Kunst verkörpert fand, und im Ringen, deren grofse kennzeichnende Züge sich anzueignen, die Fornarina von Blenheim. In der That haben Crowe und Cavalcaselle dieses Verhältnis angenommen. Fast scheint es selbstverständlich, dass so die Blenheimer Fornarina gleichsam das Mittelglied bilde zwischen dem Frauenbildnis der Tribuna und dem Violinspieler des Palazzo Sciarra.

Und doch erweist sich bei näherem Zusehen diese Reihenfolge der drei Gemälde als unhaltbar. Zunächst tritt uns in den beiden Frauenbildern, neben den verwandten Elementen, eine solche Verschiedenheit entgegen — eine Verschiedenheit, die sich sowohl im ganzen Eindruck, als in einer Anzahl von Einzelheiten ausspricht —, dass man sehr wohl zweifeln kann, denselben Meister vor sich zu haben. So thut sich hier die Frage auf: steht denn unbedingt fest, dass beide Werke von einer Hand herrühren? Oder vielmehr, da bei dem Blenheimer Bilde die Urheberschaft Sebastiano's nicht fraglich sein kann, ist wirklich die Fornarina der Tribuna gleichfalls das Werk dieses Meisters? Durch allgemeine Überzeugungen wird sich die unbefangene Forschung nicht beirren lassen, und Fragen, in denen ein ungelöster Rest bleibt, hat sie von Neuem aufzuwerfen. Mit Recht hat daher Bode (s. den Kunstfreund, 1885, No. 15) gegenüber dem Florentiner Bilde die Frage nach dem Urheber von Neuem gestellt und mit sachlicher, fein eindringender Beobachtung die Kennzeichen hervorgehoben, welche als ebenso viele Merkmale der Raphaelischen Hand zu Gunsten der früher gebräuchlichen Bezeichnung sprechen. Selbst Einzelheiten der Behandlung, wie die Anwendung von Gold im Ornament des Gewandes, im Schmuck und im Haar, sprechen für Raphael, während sie für Sebastiano befremdlich sind.[6]) Jedenfalls ist nun die Anregung zu erneuter gründlicher Prüfung gegeben, und nur wiederholte, alle Momente umfassende Vergleichung wird uns einem bestimmten Resultate näher bringen können.

Mit dieser Frage hängt eine zweite zusammen, die uns hier insbesondere beschäftigt. In welche Zeit muss das Blenheimer Bild gesetzt werden und welche Stelle nimmt es ein im Entwickelungsgange des Meisters? Bei dieser Zeitbestimmung müssen wir von dem datierten Gemälde der Tribuna absehen, sobald hier die Autorschaft des Fra Sebastiano noch offene Frage ist, und uns an die Kennzeichen im Bilde selber halten. Von solchen Untersuchungen wird zwar die Bedeutung des Kunstwerkes an sich nicht berührt; aber sie bieten ein eigenes Interesse, auch insofern dadurch nicht selten auf eine bestimmte Phase in des Künstlers Thätigkeit ein helleres Licht fällt.

II

Schon das Kopftuch, mit dem der Meister die schöne Frau bekleidet hat, zeugt für die Entstehung des Bildes auf römischem Boden. Der übrigen Kleidung, wie der ganzen Erscheinung und Haltung nach, haben wir ohne Zweifel eine vornehme Frau vor uns; weshalb ihr der Künstler die volkstümliche Kopftracht gab, die noch heutzutage die Frauen von Tivoli und die Ciociaren kennzeichnet, darüber können wir nur Vermutungen anstellen. Aber man sieht sofort, dass hier der Maler nach der Natur gearbeitet, die Art und Weise, wie das Tuch gelegt ist, sowie Gewebe und Muster des Stoffes genau beobachtet hat.[6]) Das Gesicht der jungen Römerin zeigt entschieden individuelle Züge; offenbar wollte der Meister vorab ein Bildnis geben. Allein, wie das Kopftuch, so zeigt auch sonst die Anordnung, dass er noch mehr beabsichtigte, als blos ein Bildnis. Wohl ist das Körbchen mit Früchten und Blumen, jenes Attribut der hl. Dorothea, als Andeutung des Vornamens zu fassen.[7]) Allein andererseits bildet es eine Ergänzung zu der fremdartigen Tracht des Kopftuches, und auch die nicht flüchtig angedeutete, sondern zu reizvoller Wirkung sorgfältig durchgebildete Landschaft giebt mehr als den Hintergrund eines bloſsen Bildnisses. Nicht minder aber führen Haltung des Körpers, Wendung des Hauptes und der stille ausdrucksvolle Blick über das Porträtartige hinaus. So wird das Bildnis zum Bilde. Wir haben eine jener anmutigen Gestaltungen weiblicher Schönheit vor uns, in denen das Individuelle zu idealer und doch ganz lebensvoller Erscheinung erhoben, der Reiz der bestimmten Persönlichkeit und ihrer sinnlichen Gegenwart in den Adel einer vom Zufälligen und Zeitlichen befreiten Formenwelt geläutert ist. Es ist in solchen Frauenbildern wie ein Abglanz von ewiger Jugend und ungetrübtem Lebensglück. Insbesondere der venezianischen Kunst eigentümlich, sind sie die weltlichen Nachkommen jener anmutigen Halbfiguren weiblicher Heiligen, die als Begleiterinnen der Maria mit dem Kinde in den Bildern des Giovanni Bellini und seiner Schule eine so liebenswürdige Rolle spielen; andererseits der Ersatz gleichsam für die heidnischen Schönheiten der Antike, deren die Venezianer, mit ihrer farbenvollen Anschauung ganz dem sinnlichen Leben zugewendet, zur Gestaltung ihrer Ideale weit weniger bedurften, als die Florentiner. Neben Palma Vecchio, der sich als der erste in solchen Frauengestalten auszeichnete, bewährt hier Sebastiano die volle Meisterschaft, zu welcher die venezianische Malerei im ersten Jahrzehnt des Cinquecento gelangt war.

Wie in der ganzen Anordnung und Auffassung, so erscheint nun Sebastiano auch im Einzelnen noch im frischen Zusammenhang mit der Kunst seiner Heimat. Der Pracht der Gewandung, des schimmernden Reichtums der Stoffe konnte der Venezianer für seine idealen Porträtfiguren nicht entraten. Des Meisters grosses Geschick in der Schilderung dieser Dinge hebt Vasari eigens hervor: »per tacere«, sagt er gelegentlich des Bildnisses des Ant. Franc. degli Albizzi, »quanto erano ben fatti i velluti, le fodere, i rasi e l'altre parti tutte di questa pittura«. Hier kommt zum malerischen Glanz der Stoffe, zum reichen Einklang ihrer mannigfaltigen Färbung noch der Reiz der virtuosen Behandlung, in der die venezianische Malerei sich auszeichnet: jener kühne Zug und Strich des Pinsels, der das wechselnde Spiel des Lichtes auf dem farbigen Gewebe in allen seinen Feinheiten zu fassen und so auch hier über die sinnliche Lust der Erscheinung einen idealen Schimmer zu breiten vermag. Hier besonders, in der Gewandung der Dorothea, in der Behandlung des Weiſszeuges, des

Pelzes, der Seide und des Sammet zeigt Sebastiano seine venezianische Meisterschaft noch in voller Frische, im nächsten Anschluss an die reich gekleideten weiblichen Heiligen der Altartafel von S. Giovanni Crisostomo. Auch die aufgelockerten, verwischten Konture, insbesondere an den Rändern des Pelzwerkes und des Weisszeugs, verraten deutlich die Uebung seiner Heimat.

Nicht minder trägt die Landschaft das volle venezianische Gepräge. Hier erscheint Sebastiano als ebenbürtiger Nachfolger seines Meisters Giorgione. Der Reichtum der Formen in so kleinem Ausschnitt, der Wechsel von Berghöhen, Erdreich, Architektur und Laubwerk in dem warmen Glanz der scheidenden Abendsonne nach einem Gewittertage, die Durchbildung bei freier Behandlung, endlich der Charakter der Landschaft selbst: das Alles ist aus dem Vollen, aus der Blütezeit venezianischer Kunst. Nur der noch frischen heimischen Gewöhnung konnte das so gelingen. Beiläufig nur sei darauf hingewiesen, wie der lichte Farbeneinklang in der Figur selber auf ihrem dunklen Grunde durch die wärmere Tonart der Landschaft noch gehoben wird.

In einem gewissen Gegensatz zu dem Allem steht allein der Kopf, insbesondere Gesicht und Hals. Hier ist — für den ersten Blick schon — das zeichnerische Element vorherrschend, und damit verbunden, bei einfacher Färbung, die vornehmlich mit Licht und Schatten wirkt, ein graues, leicht ins Bräunliche spielendes, fein abgetöntes Helldunkel, sowie eine zarte verschmelzende Behandlung, die fast nirgends den einzelnen Druck und Strich des Pinsels erkennen lässt. Hier offenbar eine strengere, straffere Formenbildung, als die Altartafel von S. Giovanni Crisostomo zeigt; eine energische Betonung der Hauptlinien (mit zum Teil scharfen Konturen), namentlich in den Augen, in Mund und Nase, die fast bis zur Härte geht und die Rundung, die vollendenden Übergänge der Modellierung zum Teil vermissen lässt. Mit dieser strengeren Zeichnung verbindet sich sodann eine gewisse Gemessenheit des individuellen Ausdrucks, der Ernst eines im edlen Mafs der Formen anklingenden und doch verschlossenen, nur leise nach aufsen gewendeten Innenlebens: Eigenschaften, die in der venezianischen Thätigkeit des Meisters nicht hervortreten. Deutlich offenbart sich hier eine neue Anschauungs- und Behandlungsweise, unter deren Einfluss der Meister auf dem neuen, dem römischen Boden steht. Es ist das Vorbild Raphaels, das uns hier vor Augen tritt, während der Einfluss Michelangelo's, der den späteren Werken Sebastiano's so energisch aufgeprägt ist, kaum leise sich ankündet.

Schon ist auf die Schwächen hingewiesen, welche dem Künstler bei seinen neuen Bestrebungen noch anhaften. Der ziemlich flache Mund, die etwas ungelenke Oberlippe, die wenig gewölbte Bildung der Augen, das sind Anzeichen, dass ihm über dem Ringen nach Festigkeit der Fluss der Formen noch nicht vollständig gelang. Auch sonst verrät sich, dass hier die Verbindung florentinischer Kunstübung mit der venezianischen noch nicht zu vollem Einklang gekommen ist. Der Unterschied in der malerischen Behandlung des Kopfes von den übrigen Partieen giebt sich auch in den Händen kund. Bekanntlich ist die Art, wie Sebastiano die Hand und ihre Bewegung bildet, die schlanke Form, die starke Betonung der Gelenke, die ausdrucksvolle aber häufig gespreizte Haltung der langen Finger, für fast alle seine Werke charakteristisch. Dieser Eigenart ist er auch in den Händen der Dorothea treu geblieben; ebenso unterscheiden sie sich in dem breiteren und satteren, mehr venezianischen Vortrag von der Behandlung des Kopfes.

Alles so zusammengenommen ergiebt sich nahezu mit Gewissheit: das Blen-

heimer Bild gehört der ersten Zeit des römischen Aufenthaltes an. Was wir von des Meisters Leben und Thätigkeit in jenen Jahren wissen, da er von Venedig wegzog und in Rom ein neues Feld der Wirksamkeit fand, stimmt mit den Bedingungen überein, unter denen die Dorothea entstanden zu sein scheint. Es war Agostino Chigi, der grofse Bankherr und der reichste Privatmann seines Landes, der Gönner der Künstler, der zu seinen grofsen Unternehmungen die brauchbaren Kräfte überallher holte und nun auch Sebastiano nach Rom zog. Erst neuerdings haben wir über diese Wendung im Leben des Meisters näheren und glaubwürdigen Bericht erhalten, der Vasari's Erzählung im Wesentlichen bestätigt und ergänzt. Auch die Zeit der Übersiedelung, die man gewöhnlich in das Jahr 1509 oder 1510 setzte, ist nun festgestellt und berichtigt. Es ist die von einem seiner Nachkommen geschriebene Vita des Agostino Chigi, die uns diese Aufschlüsse giebt.[8]) Darnach kam Sebastiano erst im Frühjahr 1511 nach Rom. Zu jener Zeit war Agostino in Geschäften zu Venedig; nach Rom zurückkehrend, bewog er den Meister gleich mitzureisen. »Sebastianus Venetus« wird in jener Vita unter den vielen von Chigi beschäftigten Künstlern mit angeführt und hinzugefügt: »quem Venetiis nactus, Romam secum duxit, tum ob pingendi, tum ob pulsandarum fidium peritiam«. Beiläufig, es war eine Reise mit mehrfacher und zum Teil seltsamer Begleitung; denn Chigi nahm aus Venedig aufser dem Künstler auch die entführte Geliebte, die später seine Gattin wurde, mit nach Hause (»hanc ferunt puellam visam Venetiis ab Augustino Anno MDXI, ob eximiam pulchritudinem adamatam, raptam e patris honesta domo, Romam advectam, inter moniales institutam, sibi postea habitam in concubinam«). Sebastiano aber, erst fünfundzwanzigjährig, hatte gerade damals durch seine kürzlich vollendete Altartafel von S. Giovanni Crisostomo, die nach Vasari von Manchen für das Werk Giorgione's selbst gehalten wurde, einen grofsen Erfolg errungen und begann neben dem Letzteren, Palma und Tizian eine hervorragende Stellung einzunehmen. Er musste in den Augen Chigi's ganz der Mann sein, die umfassende Ausschmückung seiner seit 1509 im Bau begriffenen Villa in Trastevere — deren Ställe sogar prächtiger werden sollten als der in der Nähe entstehende Palast der Riario — mit zu übernehmen; und dass er zugleich an dem Manne selbst, dessen Lautenspiel und gesellschaftliche Talente Vasari zu rühmen weifs, sein Gefallen fand, erhellt schon aus jener Stelle der Vita. Sebastiano seinerseits besann sich nicht lange und kehrte der Heimat den Rücken. Wir dürfen annehmen, dass er sich trotz seiner jungen Erfolge nicht getraute, im Wettkampf mit seinem Meister Giorgione (der erst nach seiner Abreise starb) und mit Tizian, zudem auf ihrem Felde es ihnen gleichzuthun. Denn er fühlte wohl die Schranke seines Talentes, so Grofses er auch von ihm erwarten durfte: ihm fehlte die Erfindung, die Gabe der grofsen Komposition, der Erzählung in bewegten und figurenreichen Gruppen. Und nun bot sich ihm die günstigste Gelegenheit zu grofsen Arbeiten auswärts. Es brauchte keine besondere Mühe, ihn nach Rom zu bringen, bemerkt Vasari; »vi andò più che volontieri«.

In Rom ging er sogleich an die Arbeit. Die Malereien, welche er damals in der nach dem Garten gelegenen Loggia des neuen Palastes an dem Tiber ausführte, waren die ersten, welche auf die von Peruzzi eben vollendete Bemalung der Decke folgten. Wir haben einen sicheren Beleg dafür, dass diese Fresken in den Lünetten noch in demselben Jahre, 1511, in das der Beginn fällt, auch beendigt wurden.[9]) War somit der Meister alsbald für seinen Gönner in voller Thätigkeit, so fehlt es andererseits nicht an Anzeichen, dass er sein Talent auch auf anderen Gebieten wirksam zu verwerten wusste. Hier ist Vasari glaubwürdiger Gewährsmann. Er berichtet,

wie Sebastiano neben jenen Wandmalereien der Farnesina einige Stücke in Oel ausführte und damit in Rom grofsen Beifall fand, da sie sich durch den Schmelz der malerischen Behandlung auszeichneten, die der Meister sich von Giorgione angeeignet hatte (delle quali tu tenuto, per aver egli da Giorgione imparato un modo di colorire assai morbido, in Roma grandissimo conto).

Es waren also nicht jene — schon wegen der ihm ungewohnten Technik nur mäfsig gelungenen — Fresken, die den Künstler in Rom rasch zu Ruf und Ansehen brachten, sondern seine Bildnisse und die bildnisartigen Darstellungen. Seine Erfolge im Porträt sind es denn auch, die Vasari ausdrücklich und wiederholt, an vier verschiedenen Stellen und in immer ähnlichen Wendungen, betont: »Sebastiano war in der That im Bildnis von hoher Feinheit und Vortrefflichkeit und allen anderen überlegen.« Dass er in der That in dieser Richtung das Höchste zu leisten vermochte, das bezeugt vorab sein Admiral Doria in der Galerie Doria zu Rom: ein Bild von geradezu wunderbarer Macht der in Einem Moment grofs zusammengefassten Individualität und, bei packender Energie der Zeichnung, in der Einfachheit einer tief grauen, auf das Spiel von Licht und Schatten beschränkten Tonstimmung doch von malerischer Wirkung. Allein wir wissen, in den späteren Werken Sebastiano's tritt der Reichtum venezianischer Färbung mehr und mehr gegen die dann angestrebte Gröfse der Formgebung zurück, und so fehlt ihnen mehr und mehr jener von Giorgione überkommene farbige Schmelz, der seinen frühesten römischen Werken so grofsen Erfolg verschaffte. In jenen bildnisartigen Frauengestalten aber, die, echt venezianischen Ursprungs, von Sebastiano auf römischen Boden verpflanzt, dort mit dem Zauber einer neu auftauchenden Schönheit wirkten, bildet der venezianische Farbenreiz ein wesentliches Element. Die Vermutung, dass Vasari unter jenen in Oel ausgeführten Bildern vornehmlich solche Werke, wie die Dorothea, ja diese selbst im Sinne hatte, erscheint wohl berechtigt. Zu solchen Darstellungen mochte sich der Meister damals um so mehr angeregt fühlen, als sich hier sein Talent auf einem freieren, gleichsam erweiterten Felde bewegte, ohne durch seine Schranken gehemmt zu sein. Hier war mehr zu geben als ein blofses Abbild der Natur, und was er von schöpferischer Kraft besafs, das reichte glücklich aus, um eine Erscheinung von selbständig malerischem Reiz und mit dem Ausdruck vertieften Lebens zu schaffen.

Alles traf so zusammen, um einem Werk den Ursprung zu geben, in dem sich des Meisters Kunst auf das Glücklichste bewährte, mit dem er sich daher schon in den ersten Jahren des römischen Aufenthalts neben den gröfsten zeitgenössischen Künstlern seine Stelle sicherte. Selbst der fremdartige Zug strengerer Formgebung, den mit seiner Eigenart zu einem vollen Einklang zu verschmelzen nicht ganz gelungen war, ging doch Hand in Hand mit jenem Ausdruck eines still und vornehm in sich gekehrten Lebens, der sonst der venezianischen Kunst nicht geläufig war und nun einen eigenen Reiz ausübte.

III

Wie aber gestaltet sich nun, von diesem historischen Boden aus betrachtet, das Verhältnis der Dorothea zum Bilde der Tribuna? Durch das Datum 1512 wird das letztere in die unmittelbare Nähe unseres Bildes gerückt; blos ein Jahr oder wenig darüber liegt zwischen beiden Werken. Angenommen, auch die Fornarina der

Uffizien sei von der Hand Sebastiano's: so sehen wir nach so kurzer Zeit die Gegensätze ausgelöscht, die Unterschiede florentinischer und venezianischer Art aufgehoben, alle Unsicherheit überwunden. Die Raphaelischen Einflüsse sind derart verarbeitet, dass nicht nur die strengere Zeichnung mit der malerischen Behandlung glücklich vereinigt ist; sondern auch in diese selbst sind, obwohl der venezianische Charakter noch vorwaltet, Elemente der florentinisch-umbrischen Kunst, durch Raphael vermittelt, übergegangen. Und zwar der Art, dass sie nicht gesondert, nicht als fremdartige Zuthat hervortreten, sondern mit der Eigenart des Meisters verschmolzen erscheinen. Daher nun die Gesamterscheinung in ihrer Fülle und Kraft aus Einem Guss; nirgends ein Ton, der den Einklang stört. So sehen wir die eigene Kunstübung gereift und durch neue Elemente vertieft und erweitert. Unmöglich ist, nach den gegebenen Bedingungen in Sebastiano's Talent und Laufbahn, diese rasche Entwickelung nicht, auch der Unterschied von der Dorothea nicht so grofs, dass ein solches Ergebnis undenkbar wäre. Und nehmen wir an, Sebastiano habe in der That in diesem Werke seinen Höhepunkt erreicht, so kann das Bild eben nur in diese Zeit fallen. So glücklich haben sich in ihm die verschiedenen Richtungen nicht wieder verschmolzen. Bald darauf wandte er sich, neuen Zielen zustrebend, Michelangelo zu, und so bedeutend auch manche Leistungen dieser zweiten Periode seines Schaffens waren, jenen seltenen Einklang von Form- und Farbenwirkung, der dem Bilde der Tribuna seinen eigenen Zauber verleiht, hat der Meister nicht wieder erreicht.

Betrachten wir dagegen Raphael als den Urheber des Bildes, so haben wir dem, was schon von Bode und oben gesagt ist, kaum etwas hinzuzufügen. Auch in seine Laufbahn fügt sich das Werk mit dem Datum 1512 sehr wohl ein. Seit 1509 (nach anderer Annahme schon 1508) in Rom, zum Meister gereift, aber mit der vollen jugendlichen Empfänglichkeit, die seinem Genius eigentümlich blieb, mit Sebastiano gleich nach dessen Ankunft, wie man wohl mit Recht annimmt, in persönlichen und freundschaftlichen Verkehr getreten, musste er von der ihm neuen Kunst, wie der Venezianer die Natur in der Fülle ihres farbigen Lebens zu fassen wusste, einen tiefen Eindruck empfangen[10]). Der wie kein zweiter es verstand, fremde fruchtbare Elemente mit seiner Eigenart zu verschmelzen, mochte nun um so mehr versucht sein, jene Kunst sich anzueignen, als es galt, im Wettkampf den fremden Meister, den er ebendamals in der Ausschmückung der Villa Agostino Chigi's ablösen und zugleich überholen sollte, auch mit einem solchen Bilde zu überwinden. Jener seltene Einklang aber, zu dem im Bilde der Tribuna zwei verschiedene Kunstrichtungen verschmolzen erscheinen, der lag ja eben in Raphaels eigenstem Vermögen, und ihn zu erreichen, dazu lagen wohl in keiner Periode der Raphaelischen Thätigkeit die Bedingungen so günstig, als gerade damals.

Wohin neigt sich nun die Wage, wenn es gilt, die Entscheidung zu treffen? Mir scheint, die Frage ist noch eine offene und erwartet noch ihre Lösung. Nur ein paar Bemerkungen noch zu jenen vielen Kennzeichen, welche für die Autorschaft des Venezianers sprechen. In Sebastiano, in seinem mehr entlehnenden und kombinirenden Talent, ist etwas von einer Proteus-Natur. Manche seiner Werke zeigen ein so verschiedenes Gesicht, dass auf den ersten Blick ihr gleicher Ursprung wohl schwerlich erkannt wird. Man vergleiche nur die Dorothea mit der Auferweckung des Lazarus (von 1518) oder dem Martyrium der hl. Agatha (von 1520) und dem Bildnis der Doria (um 1528/29 ?). Der grofse Unterschied der beiden Frauenbilder kann daher — ich darf es wiederholen — so schwer in die Wagschale nicht fallen. In Einem aber ist Sebastiano seiner angeborenen koloristischen Anlage und der venezianischen

Uebung allezeit treu geblieben: im malerischen Vortrag, in der Handschrift. Gewiss, diese zeigt in der sogenannten Fornarina eine sorgfältigere, feinere Durchführung, die der Künstler wohl auch mit vollem Bewusstsein beabsichtigt hat; aber ihren venezianischen Charakter kann sie nirgends verleugnen (man vergleiche z. B. das Weifszeug, wenngleich in der Dorothea die Farbe weit flüssiger und weniger körnig aufgetragen erscheint, und die weiche Behandlung des Haares, die für Sebastiano immer bezeichnend ist). Doch auch in der Formgebung der Frauengestalt der Tribuna finden sich Züge, die unserem Meister eigentümlich sind: vor Allem die Haltung der Hand und die abstehenden Finger, die breite Nasenwurzel, der Zwischenraum der Augen, sowie die energische, die Augenhöhlen scharf umgrenzende Stirnbildung. — Andererseits trägt wohl die Gesamterscheinung im gewissen Sinne das Raphaelische Gepräge; aber man muss zugeben, nicht wieder hat Raphael (von seinen Jugendbildern abgesehen), falls die Fornarina sein Werk ist, sich in eine fremde Behandlung und Anschauung, in den malerischen Ausdruck des Lebens, so tief eingelebt, so ganz die Weise eines anderen Meisters sich angeeignet, als gerade hier. Und so meine ich: Manches fällt doch in die Wagschale zu Gunsten Sebastiano's.

Ganz anders steht die Sache mit dem Violinspieler. Es ist schon bemerkt: immer wird das Bild als das eigenste Werk seines Geistes, seiner Hand, erscheinen. Wie erklärt sich nun die Verwandtschaft mit Sebastiano, die dennoch unleugbar aus dem Bilde spricht? Das freundschaftliche Einvernehmen der beiden Meister hatte nicht lange angehalten. Seit Sebastiano in der Ausschmückung der Farnesina Raphael zu seinem Nachfolger erhalten und durch dessen weit überlegene Leitung der Misserfolg seiner Fresken offenkundig war, geriet er immer mehr unter den Einfluss Michelangelo's.[11]) Bald trat er nicht nur in nahe persönliche Berührung zu diesem, sondern auch als Künstler mit aller Entschiedenheit in dessen Wege. Und da in seinem Talente ein wahlverwandter Zug lag zu der wuchtigen Formengröfse seines neuen Vorbildes, während ihm doch in der Behandlung die venetianische Eigenart treu blieb, so gelang es ihm auch auf der neuen Bahn eine bedeutsame Stelle unter den Zeitgenossen zu erringen und den Wettkampf mit Raphael aufzunehmen. Mit der Mischung jener beiden Elemente — michelangelesker Formbildung und der eigenen koloristischen Anlage — brachte er es zu so hervorragenden Leistungen, wie das Gemälde in der National-Galerie; hier, wo er den Reichtum seiner Färbung opferte und an dessen Stelle eine ins Graue abgedämpfte Tonart setzte, wusste er doch durch leuchtende Tiefe, klares Helldunkel und malerischen Vortrag in Verbindung mit grofs angelegter und fester Zeichnung neue Wirkungen zu erreichen. Es ist bekannt, wie in der gleichzeitigen Bestellung der Transfiguration und der Auferweckung des Lazarus durch den Kardinal Giulio de' Medici — in demselben Jahre, dessen Datum der Violinspieler trägt —, Sebastiano in den Augen der Zeitgenossen mit Raphael gleichsam in Eine Linie gerückt wurde. Und nun lagen in der That für Raphael die Dinge so, wie wir sie oben bei der Fornarina bedingungsweise voraussetzten: er strebte wohl mit vollem Bewusstsein, vorab in einem Bildnis durch volle leuchtende Färbung einen erhöhten Ausdruck des Lebens zu gewinnen und sich zugleich dem feindlich gesinnten Nebenbuhler auf dessen eigenstem Felde als überlegen zu erweisen. So mochte ihm auch die Verwandtschaft mit den Porträts des Sebastiano wohl bewusst sein, während das Endergebnis, der Adel vollendeter Erscheinung, in der die verschiedenen Elemente zum höchsten zur Einfachheit zurückgekehrten Ebenmafs verschmolzen sind, doch nur seinem Genius gelingen konnte.

Unsere Dorothea, welche so in die Nachbarschaft des Violinspielers rückt, kann

sich gleichwohl mit ihm nicht messen. Dennoch steht sie auf einer Linie mit den Meisterschöpfungen der höchsten Blütezeit der italienischen Kunst und bildet so einen besonderen Schmuck der Berliner Galerie, die an solchen Werken nicht allzu reich ist. Und um so wirksamer, um so wertvoller erscheint das Bild, als es noch den frischen Duft der vollen Blüte hat, die so bald in die prunkende Frucht einer ins Virtuose gesteigerten Kunst übergehen sollte.

---

[1]) Das Bild in Verona, früher zumeist als hl. Dorothea bezeichnet, ist noch vorhanden, aber schon seit längerer Zeit als Kopie erkannt und daher kaum noch beachtet, nachdem es im XVII Jahrhundert Gegenstand grofser Bewunderung gewesen. Die früheste Erwähnung des Bildes bei Scannelli, Il Microcosmo della Pittura, Cesena 1657, S. 169, hat noch ein besonderes Interesse, sofern aus der betreffenden Stelle erhellt, dass man schon damals dem venetianischen Ursprung doch auf der Spur war. Die Stelle heifst: »Pure in Verona nello studio del Cortoni vi è an quadro con mezza figura al naturale, che rappresenta santa Dorotea, stimata dalla maggior parte di Raffaello, veramente di suprema bellezzá, ed in ordine alla più delicata verità pare forse all' altre del maestro superiore; é per ciò furono alcuni indotti a credere, che sia stata dipinta da Paolo da Verona per gusto d'imitare opera particulare di Raffaello, ma sia come si voglia, vero è, che l'opera si conosce di cosi rara bellezza, che si può stimare al pari dell' altre e forse di vantaggio.« Hier also ist von der Geliebten Raphaels noch nicht die Rede und dessen Autorschaft noch keineswegs fest ausgemachte Sache; dazu die seltsame, aber beachtenswerte Bemerkung, dass in Betracht »der feinsten Naturwahrheit« das Bild von Manchen für ein Werk des Paolo Veronese, mit der Absicht, Raphael nachzuahmen, angesehen werde. Aber bald darauf im oben erwähnten Reisebericht Cosimo's III (Viaggio per l'alta Italia per Ser Principe di Toscana poi Granduca Cosimo III descritta da Filippo Pizzichi, herausgegeben von Dom. Moreni, Firenze 1828, S. 112) wird das Bild als unzweifelhafter Raphael, und zwar als das Bildnis seiner Geliebten, erwähnt. In der Sammlung der Herren Curtoni (sic), wo sich 10 Tizian, 5 Correggio, 10 Raphael, 2 Michelangelo, ausserdem aber eine ganze Anzahl Leonardo's, Rubens', Andrea del Sarto's etc. befanden (!), heifst es weiter, »la pittura però più riguardevole di tutte è la dama di Raffaello di sua mano finita con tanta diligenza e cosi ben conservata, che supera di gran lunga tutte l'altre.« Der Herausgeber fügt hinzu, dass dies nur die Fornarina gewesen sein könne, indem er dann in einer ausführlichen Anmerkung (S. 316—333) das andere Bildnis der Fornarina in den Uffizien und seine Herkunft, sowie die Geschichte des Veroneser Bildes erörtert. Von letzterem erfahren wir indes nur, dass es sehr wahrscheinlich identisch sei mit der sogenannten Fornarina, die sich damals, um 1828, bei den Erben des Conte Cristoforo Laffranchini befand und kurz vorher von Jacopo Bernardi gestochen worden war (beigefügt ist hier eine Abbildung in Umriss, ganz übereinstimmend mit dem Blenheimer Gemälde). Erwähnt wird das Veroneser Bild ferner bei G. B. da Persico Descrizione di Verona (Verona, 1820, S. 68, »un ritratto, detto della Fornarina«) mit dem Zusatz: »a me pare, che si pittura del divin Rafaello s'abbia tra noi, esser ne dovrebbe cotesta«. Ausführlich berichtet darüber auch Longhena (Istoria della Vita e delle Opere di Raffaello Sanzio, Milano 1829, S. 191 und 385 ff.), zugleich im Zusammenhange mit dem Bilde in den Uffizien und geneigt, in dem Veroneser Bildnisse die echte Fornarina zu erblicken. Es befand sich damals bei der Signora Cavallini-Brenzoni. Aber schon 1831 galt das vielgepriesene Bild nicht mehr als Original, sondern als Kopie nach Raphael (s. das Kunstblatt, herausgegeben von Schorn, Jahrgang 1831, S. 28, wo der Berichterstatter seinerseits das Bild als »eine nicht schlechte Arbeit der venezianischen Schule« bezeichnet). Gegenwärtig, nach Crowe und Cavalcaselle, im Besitz der Casa Persico-Cittadella zu Verona. Der oben erwähnte Stich von Bernardi ist also nach dem Veroneser Bilde, nicht, wie Crowe und Cavalcaselle angeben, nach dem Blenheimer. Der schon im vorigen Jahrhundert erschienene

Stich, nur Brustbild mit der rechten Hand allein, ist von Pietro Peiroleri, mit der Legende: Ritiro ed onestà sono i miei pregi. — S. über die verschiedenen Stiche auch Passavant, Raphaël d'Urbin, II, 360.

[2]) Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, 1838, II 40 (Brief vom 16. Juli 1835). — Die Stelle bei Passavant (Kunstreise durch England und Belgien, 1833, S. 174) ist beachtenswert, da sie ihn auf der richtigen Fährte zeigt. Wie die Landschaft, habe auch das Ganze in der breiten Behandlungsart Etwas von der venezianischen Schule, obgleich die strengere Zeichnung und schöne Modellierung wieder an die Manier Raphaels erinnere.

[3]) Letzteres freilich — die Benennung »Fornarina« — auf Grund einer ganz unrichtigen Aufstellung der Provenienz des Bildes. Puccini behauptet nämlich, dasselbe sei identisch mit jenem Bildnis der Geliebten Raphaels, welches sich nach Vasari's Bericht zu dessen Zeit in Florenz im Besitze des Matteo Botti befand, indem er der ihm gewordenen falschen Mitteilung traute, dass der jüngere Matteo Botti einen Teil seiner Habe und darunter eben jenes Bild dem Grofsherzoge Cosimo I vermacht habe; auf diesem Wege sei letzteres in die Uffizien gelangt. Allein das Gemälde im Hause des Botti befand sich noch bei dessen Nachkommen im Jahre 1677; in deren Besitz wird es sowohl in der ersten Ausgabe der »Bellezze della città di Firenze« von 1591 (S. 83) von Franc. Bocchi als in der von Cinelli vermehrten Ausgabe von 1677 (S. 173) ausdrücklich erwähnt. Andererseits wird von Bocchi-Cinelli bei der Beschreibung der in der Tribuna aufgestellten Kunstwerke ein solches Bild nicht angeführt. Was mag aus dem Bildnisse im Besitze der Familie Botti, dessen Lebendigkeit Vasari ganz besonders rühmt, geworden sein? Die Fornarina im Palazzo Barberini, meines Erachtens ein unzweifelhaftes Werk Raphaels, das vor Allen den Anspruch erheben darf, des Meisters Geliebte darzustellen (der Name Fornarina ist bekanntlich erst im vorigen Jahrhundert aufgekommen), kann jenes von Vasari erwähnte Gemälde nicht sein; schon 1595 wird das Barberini-Bild im Besitze der Gräfin Santa Fiora zu Rom angeführt, dann um 1618 von Fabio Chigi (in seiner unten erwähnten Schrift) im Hause des Duca Boncompagni, und zwar ausdrücklich als Bildnis der Geliebten Raphaels. Auch Passavants Vermutung, die Donna velata in der Sammlung Pitti sei das Bild des Matteo Botti, wird hinfällig, da sich jenes Porträt als Original Raphaels nicht zu behaupten vermag. — Sowohl von Moreni (in dem oben erwähnten Reiseberichte Cosimo's III) als von Longhena, welche beide Puccini's Brief abdrucken, wird die Frage der Echtheit des Tribuna-Bildes ausführlich erörtert. Beachtenswert erscheint dabei, dass schon um jene Zeit, vor und um 1830, die Urheberschaft Raphaels von verschiedenen Seiten angezweifelt wird. Melchior Missirini stellt sogar in dem bei Longhena mitgeteilten Schreiben über Raphaels Fornarina von 1826 (nicht 1806, wie dort gedruckt ist) die Vermutung auf, das Bild der Tribuna stelle die Vittoria Colonna dar und sei nach der Zeichnung Michelangelo's (!) von Sebastiano del Piombo gemalt. Es ist das m. W. das erste Mal, dass Sebastiano bei dem Bilde genannt wird.

Bezüglich der Geschichte und der wechselnden Bestimmung des Bildes sind noch folgende Daten beachtenswert. Schon im Inventar der Uffizien von 1589, und zwar unter den Gemälden der Tribuna, ist ein Bild verzeichnet, das wohl die sogenannte Fornarina ist: un quadro simile, di una donna, in tavola, con braccio ignudo e schollata . . . . di mano di Raffaello da Urbino (s. Gotti, Le Gallerie di Firenze, Firenze 1872, S. 326). Hier also Raphael der Urheber; doch ist bekannt, wie unzuverlässig zu jener Zeit derartige Benennungen waren. Das Inventar von 1635, in dem nach dem französischen Kataloge von 1807 das Bild als Giorgione verzeichnet war, ist leider bei Gotti nicht mitgeteilt. Seitdem scheint man für längere Zeit das Bild wenig beachtet zu haben; in der sonst ausführlichen Beschreibung von Bocchi-Cinelli kommt es, wie bemerkt, nicht vor. Erst 1782, in der von Lanzi verfassten Schrift »La Real Galleria de Firenze etc.«, Firenze 1782 (S. 78), finde ich das Bild kurz erwähnt, ganz so wie in dem Kataloge von 1792, im Gabinetto dell' Ermafrodito: »il ritratto dipinto da Giorgione«, während von den Gemälden der Tribuna, ebenso wieder wie in jenem Kataloge, nur vier Werke von Raphael aufgezählt werden: die Madonna del Cardellino, die Madonna del Pozzo (auch jetzt noch daselbst unter Raphaels Namen, obgleich demselben längst aberkannt), Johannes in der Wüste und das Bildnis

Julius' II. Puccini war es dann, wie bemerkt, der gegen Ende des XVIII Jahrhunderts (seit 1794) das Bild als Raphaels Fornarina in die Tribuna brachte. Seitdem sind seine Benennung, sowie seine irrtümlichen Angaben hinsichtlich der Provenienz in alle Kataloge bis in die neueste Zeit (so noch im Catalogo della R. Galleria di Firenze von 1875 unter No. 1123) übergegangen. Doch bemerken Passavant, der das Bild »unbestreitbar« als Werk Raphaels erklärt (Raphaël d'Urbin, II 114 f.), sowie Burckhardt in den früheren Ausgaben des Cicerone, dass es längere Zeit dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben worden: also wohl in früheren Jahrzehnten dieses Jahrhunderts. — Als das Urbild, welches Raphael darstellen wollte, wird seit Passavant öfters die Improvisatorin (?) Beatrice von Ferrara genannt, da nach Vasari Raphael eine Beatrice da Ferrara gemalt hat und dies Bildnis verschollen ist. Über die Persönlichkeit der letzteren hat H. Janitschek im Rep. für Kunstwissenschaft (VI 176) interessante Aufschlüsse gegeben, auch daselbst m. E. den Stand der Frage treffend dargelegt. (Der Aufsatz in »L'Art« vom 1. Oktober 1885 wiederholt lediglich die obige Hypothese Missirini's.)

[4]) Das Datum MDXVIII ist, was die letzte Ziffer III anlangt, nicht ganz unzweifelhaft. Ein Spalt, der von oben bis unten durch die Tafel geht, schneidet durch die Zahl gerade vor der III; und diese Ziffer erscheint in der Schrift weniger fest und bestimmt als die vorhergehenden vier, sie könnte übergangen oder verändert sein. Indes auch angenommen, die letzte Ziffer wäre ursprünglich I oder II oder überhaupt nicht gewesen, so würde das für unsere Untersuchung wenig ausmachen, da auch bei dem Datum 1515 das Verhältnis zu den anderen Bildern im wesentlichen das gleiche bliebe. — Hier sei nur beiläufig bemerkt, dass das Bild durch neuerliche Restauration gelitten hat (s. auch Passavant a. a. O., II 275); sowohl durch zu starke Reinigung, als auch durch kleine, aber vielfache Retuschen und einem gelblichen Firniss. Immerhin ist im Lichte des Fleisches jene wunderbare Mannigfaltigkeit feiner Farbentöne, die in ihrem lichten Einklange von so schöner Wirkung ist, noch nicht zerstört. Es ist diese Behandlung des Fleisches ein Moment, das bei der Vergleichung mit Sebastiano in Betracht kommt.

[5]) Schon Puccini (Longhena a. a. O., S. 386) hat diesen Umstand hervorgehoben: »Gli ornati lumeggiati d'oro sono dello stile di Raffaello«. — Dagegen ist bei der Behandlung des Pelzwerks im Unterschiede von der freieren Art des Blenheimer Bildes doch auch dies zu berücksichtigen, dass »Dorothea« einen Mantel aus Luchs-Pelz trägt, während das Florentiner Bild das feinere Pantherfell zeigt. Ferner ist die feine Behandlung des Pelzes in dem schönen Männerbildnisse Sebastiano's in der Sammlung Pitti zu beachten. — In dem erwähnten Aufsatze hat Bode zugleich, wie mir scheint, in der Zeitbestimmung des Blenheimer Bildes das Richtige getroffen. Über den Zustand des Bildes siehe gleichfalls die Bemerkungen daselbst.

[6]) Wir dürfen vermuten, dass Vasari an einer Stelle, wo er verschiedene Bildnisse des Fra Sebastiano aufzählt, auch das Blenheimer Bild nennt: »egli ritrasse . . . . ed una femmina con abito romano, che è in casa di Luca Torrigiani«. Mit der römischen Tracht kann Vasari seiner Art nach recht wohl nur das Kopftuch gemeint haben. Schade, dass sich die Geschichte dieses Bildes nicht weiter verfolgen lässt; wir ersehen nur, dass es zu Vasari's Zeit sich in Florenz befand. In der reichen Bildersammlung des Hauses Torrigiani, welche Bocchi-Cinelli genau beschreibt (Le Bellezze della Città di Firenze, 1677), kommt kein Bild mehr vor von Sebastiano del Piombo; von Giorgione wird eine »Sibilla dal mezzo in sù grande al naturale« angeführt, doch kann damit unser Bild kaum gemeint sein.

[7]) Ob sonst noch im Leben der jungen Frau ein Moment war, das zu der sinnigen Legende, deren Mittelpunkt das Körbchen bildet, einen tieferen Bezug zulässt? Die Frage scheint nicht unberechtigt, aber zu einer Antwort fehlt jeder geschichtliche Anhalt.

[8]) Die Biographie ist von G. Cugnoni im Archivio della Società Romana di Storia Patria, Voll. II und III (1879 und 1880) mit Anmerkungen und wichtigen urkundlichen Zusätzen veröffentlicht. Sie bildet einen Teil der Geschichte des Hauses Chigi, welche Fabio Chigi, der 1655 als Alexander VII den päpstlichen Thron bestieg, seit 1618 bis 1630 zum Teil auf Grund von Urkunden und Familienpapieren verfasst hat. Dennoch sind die chrono-

logischen Angaben nicht immer zuverlässig; indessen ist kein Grund vorhanden, an den hinsichtlich Sebastiano's gegebenen Daten zu zweifeln. S. auch R. Förster, Farnesina-Studien, Rostock 1880, S. 116 f. — Zwar spricht Biagi, Saggio sopra la vita e i dipinti di Fra Sebastiano Luciani, 1827, S. 22, die Vermutung aus, Chigi sei schon 1509 in geheimem Auftrage des Papstes nach Venedig, mithin auch Sebastiano früher nach Rom gekommen, und letzteres hat etwas für sich. Allein Fabio Chigi, der eigens bemerkt, dass Agostino in späteren Jahren »parce iter habuit«, erwähnt aufser jener Reise von 1511 nur noch zwei: eine nach Bologna 1506 und eine andere nach Florenz und Siena 1514.

[9]) Die Fresken sind erwähnt in der schon anfangs 1512 gedruckten poetischen Beschreibung der neuen Villa: Suburbanum Augustini Chisii. Per Blosium Palladium. Impressum Romae per Jacobum Mazochium Romanae Academiae Bibliopolam A. S. MDXII die XXVII Januarii.

[10]) Hinsichtlich der Zeit, wann Raphael nach Rom gekommen, ist neuerdings von Crowe und Cavalcaselle (Raphael, II. 7 ff.) das Jahr 1508 angezweifelt und dafür 1509 angenommen worden; doch hat hier die Forschung noch nicht abgeschlossen. — Wohl waren schon zu jener Zeit Maler der venezianischen Schule zu Rom thätig, so Lorenzo Lotto; aber erst Sebastiano brachte (wie schon Vasari hervorhebt) die entwickelte Kunst Giorgione's nach Rom.

[11]) Zu den Fresken Sebastiano's in der Farnesina rechne ich hier auch den Polyphem, der bald nach den Lünetten, vielleicht 1512, entstanden sein mag. Raphael, der nachweislich schon 1510 zu Chigi in Beziehung stand und wohl durch diesen mit Sebastiano näher bekannt geworden war, begann vermutlich gleich darauf, ebenfalls 1512, seine Galatea; vollendet wurde sie wohl erst gegen Ende 1513 oder 1514. (Über den Grund der Verzögerung s. die von Fabio Chigi ergötzlich erzählte Liebesgeschichte bei Cugnoni a. a. O., II 62). Seit dieser Zeit erscheint das freundliche Verhältnis zwischen beiden Meistern gestört, und Sebastiano schloss sich enger an Michelangelo an, wenn auch noch in seinen späteren Werken Raphaelische Einflüsse nachklingen.

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



SIEBENTER BAND

II. HEFT

BERLIN 1886

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT.

Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen:

Berlin:

Königliche Museen XVII
Königliche National-Galerie XXV
Cassel: Königliche Gemälde-Galerie XXVIII

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Ein italienischer und ein deutscher Kupferstich des XV Jahrhunderts. Von Friedrich Lippmann 73
Mit einer Heliogravüre und zwei Hochätzungen.

Empirische Betrachtungen über die Malereien von Michelangelo am Rande der Decke in der sixtinischen Kapelle. (Fortsetzung). Von W. Henke . . 82
Mit sechs Hochätzungen.

Eine Zeichnung von Michael Wolgemut. Von Sidney Colvin 98
Mit einem Lichtdruck und einer Hochätzung.

Studien zu Giotto. (Schluss.) Von Karl Frey 101

Zu Raphael. VIII. Von Herman Grimm 119
Mit fünf Hochätzungen.

Ein Madonnenrelief von Mino da Fiesole. Von H. von Tschudi 122
Mit einem Lichtdruck.

Redakteur: R. DOHME.

EIN ITALIENISCHER UND EIN DEUTSCHER KUPFERSTICH DES XV JAHRHUNDERTS

VON FRIEDRICH LIPPMANN

Vielfache Beziehungen verbinden von Anfang an die deutsche und italienische Stechkunst. Deutsche gedruckte Bilderwaare gelangt schon frühzeitig über die Alpen, wie wir aus urkundlichen Nachrichten wissen und aus dem Einfluss ersehen, den die deutsche stecherische Technik auf die italienischen Künstler übt; denn die Wandlungen der Stechkunst in Deutschland werden vielfach von entsprechenden Umgestaltungen des italienischen Kupferstichs begleitet. Umgekehrt liefsen sich bisher kaum Beispiele feststellen, dass deutsche Stecher des XV Jahrhunders italienische Blätter nachgeahmt hätten. Solche Nachahmungen werden erst häufiger, als nach 1500 die antikisierende Richtung auch in Deutschland Boden gewinnt. Doch wird von vornherein kaum zu zweifeln sein, dass auch italienische Stiche und Holzschnitte vielfach schon vor dieser Zeit nach Deutschland gelangten.

Die Eigenart der Empfindung und die Zucht der Schulung war aber diesseits der Alpen zunächst noch so streng, dass, wenn wirklich eine Nachahmung stattfand, kein Beisatz der fremden Stilformen in sie übergehen konnte. Es lässt sich demnach die Thatsache, dass schon in der Frühepoche des Kupferstiches italienische Vorlagen gelegentlich deutschen Stechern dienten, nur erweisen, wenn ein günstiger Zufall das Original und die Kopie zusammen auf uns brachten.

Einer der seltenen Fälle, in denen ein italienisches Kunstwerk der Frühzeit des Quattrocento mit einem ungefähr gleichzeitigen deutschen in engem, ersichtlichem Zusammenhang steht, liegt, wie wir meinen, in den beiden Kupferstichen vor, deren etwas verkleinerte Phototypien der Leser umstehend vor Augen hat.

Das italienische Blatt (im Original 180 mm hoch und 238 mm breit) fand sich in der Königl. Bibliothek zu München, eingeklebt auf der Innenseite des Rückdeckels einer Handschrift des Nürnberger Arztes und Gelehrten Hartmann Schedel. [1])

Den Kodex mit verschiedenen medizinischen Abhandlungen etc. hatte Schedel 1464 in Padua geschrieben und drei Jahre später in Nürnberg noch etwa zwanzig

[1]) Konservator Wilhelm Meyer gab zuerst Nachricht davon im Centralblatt für Bibliothekswesen II (1885) S. 20: »Ein italienischer Kupferstich aus dem Nachlass Hartmann Schedels«. Der besseren Erhaltung wegen wurde der Stich vor Kurzem vom Deckel abgelöst.



ITALIENISCHER KUPFERSTICH XV JAHRHUNDERT
ORIGINAL IN DER K. BAYERISCHEN HOF- UND STAATSBIBLIOTHEK IN MÜNCHEN
VERKLEINERTE NACHBILDUNG



KUPFERSTICH DES »MEISTERS VON 1464«
ORIGINAL IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN
VERKLEINERTE NACHBILDUNG

Seiten nachgetragen. Auf der Rückseite eben des Deckels, der den Stich trug, steht von Schedels Hand: »Completus est liber iste padue Anno MCCCCLXIIII«. Der Bucheinband, braunes Kalbleder, ist unzweifelhaft italienisch, auch bestehen die sogenannten »Bünden«, wie sich erkennen lässt, aus Streifen einer alten Pergamenthandschrift von italienischem Ductus.

Schedel liebte es, seine eigenhändigen Handschriften mit eingeklebten Kupferstichen auszuzieren. In seinem umfangreichen schriftlichen Nachlass, den die Münchener Bibliothek bewahrt, findet sich zweimal das Alphabet des sogenannten »Meisters von 1464«, das Parisurteil von demselben Stecher, Blätter von Barbari-Walch und anderes in solcher Art verwendet.

Der Stich, von dem wir hier sprechen, ist vorwiegend in Umrissen, von wohlgeübter Hand aber in sehr einfacher Weise ausgeführt. Schatten sind nur hie und da angedeutet, mit kurzen Strichelchen, welche sich an einigen Stellen kreuzen, ohne indes eigentliche Kreuzlagen zu bilden. Der Druck ist in blasser, grünlicher Farbe ziemlich unvollkommen ausgeführt; die Pressung scheint nicht genügend kräftig gewirkt zu haben, auch war die Platte schon einigermafsen abgenützt, als das Exemplar gezogen wurde.

Wenn wir das Blatt, seinem allgemeinen Kunstcharakter nach, florentinischem Ursprung zuteilen, so werden wir dabei wohl kaum auf Widerspruch stofsen. Möglich sogar, dass es Beziehungen auf ganz bestimmte Persönlichkeiten und Vorgänge enthält. Eine der kämpfenden Frauen, die links im Vordergrund ins Knie gesunken, trägt einen Mantel oder Überwurf, auf dem, wohl als Stickerei gedacht, ein schwellendes Segel abgebildet ist. Am Unterrand des Kleidungsstückes steht das Wort AMOR. Das geschwellte Segel ist das Emblem der Familie Ruccelai. Eine Frau links hat ein Gewand von ähnlichem Schnitt, auf dem ein Vogel — Adler oder Falke? — sichtbar wird, der auf ein vierfüfsiges Thier niederschiefst. Auch dies sieht völlig wie ein italienisches Familienemblem aus. Sind die Verzierungen auf den Kleidern der Frauen in der That bestimmte Embleme, so sollten wohl damit die Trägerinnen als Glieder der betreffenden Familien gekennzeichnet werden. In der Behandlung und den Trachten ähnelt der Münchener Stich der Klasse altitalienischer Blätter, die man nach dem Leipziger Sammler, der eine Anzahl davon ehemals besafs, »Stiche der Sammlung Otto« zu nennen pflegt, namentlich jenem Rund, das von Otto an Weigel kam und von da in die Bibliothèque Nationale gelangte.[1]) Doch scheint die Mehrzahl der Otto-Stiche schon einem späteren Stadium der Schulrichtung anzugehören. Die stecherische Technik ist in ihnen wesentlich verfeinert und Kreuzlagen mehrfach angewendet. Auch erinnert das Münchener Blatt einigermafsen an die dem angeblichen florentiner Goldschmied Baccio Baldini zugeschriebenen Darstellungen der »Sieben Planeten«.[2]) Am nächsten verwandt ist es aber dem von uns im I Band des »Jahrbuchs«, (Seite 11) beschriebenen schönen Frauenporträt des Berliner Kabinets. Mit diesem hat es namentlich die einfache, fast nur konturierende Art der Ausführung gemeinsam. Auch die Kopftracht der Frauen ist da wie dort dieselbe. Schon in dem eben erwähnten Aufsatz wurde hervorgehoben, dass die eigentümliche Kopftracht, die sich auf dem Berliner Bildnis —

---

[1]) Abgebildet in der »Collectio Weigeliana« II No. 427.

[2]) Eine Familie Baldini kommt zwar in Florenz urkundlich im XV Jahrhundert vor, keines ihrer Mitglieder führt aber den Namen Baccio oder ist Goldschmied. (Mündliche Mitteilung von Gaetano Milanesi).

und auf dem Münchener Stich findet —, genau so auch auf der bekannten Cassone-Malerei der florentiner Akademie vorkommt, welche die 1420 stattgefundene Hochzeit der Lisa Ricasoli und des Boccacio Adimari dargestellt. Das florentiner Cassone-Bild kann ungefähr gleichzeitig mit jenem Ereignis sein, doch ist dies keineswegs als sicher anzunehmen, noch schwieriger ist aber die Frage nach dem Datum unseres Stiches zu beantworten. Nur dass ihn Schedel in Italien erwarb, und wohl noch dort, also um 1464, ins Buch einklebte, wird als gewiss angenommen werden dürfen. Die Trachten und der Stil der Zeichnung ergeben keine Sicherheit für die Datierung innerhalb enger Grenzen. Beide Merkmale würden gestatten, sowohl die Entstehung des Blattes etwa bis gegen 1420 hinauf, als auch bis gegen 1450 oder 1460 hinunterzurücken. Die Stichweise giebt ebenfalls keinen festen Anhaltspunkt. Die Grundlagen, auf denen sich unsere Kenntnis von dem Entstehen der Stechkunst aufbaut, sind dermalen noch so unsicher, dass fast durch jeden bedeutenderen neuen Fund an primitiven Stichen die Meinungen ins Schwanken geraten. Hierbei ist nicht zu verkennen, dass sich die Anzeichen mehren, um der Stechkunst auch für Italien ein weit älteres Datum zu erteilen, als bisher gewöhnlich angenommen wurde. Die Erzählung Vasari's, dass Maso Finiguerra den Kupferstich erfunden habe, gilt zwar lange schon als unrichtig, beherrscht aber doch noch insofern die gangbare Ansicht, als man glaubte, in ihr doch immerhin eine Nachricht über einen ungefähren Zeitpunkt des Aufkommens der Stecherei in Italien zu besitzen. Aber auch hierin scheint Vasari falsch unterrichtet gewesen zu sein.

Wenden wir uns zur Darstellung des Münchener Blattes, so ergeben sich neue Rätsel. Reich geputzte Frauen oder Mädchen scheinen ein Handgemenge aufzuführen, einen Kampf um eine Trophäe, die im Hintergrund von einigen ihrer Genossinnen in die Höhe gehalten wird. Es sind ein Paar Hosen, die an einem Lorbeerkranz hängen. Ein von einem Pfeil durchbohrtes Herz ist mitten im Kranz sichtbar, rechts und links vom Kranze schweben Genien. In der äufsersten Ecke links erscheint der Tod mit der Sense, die Rechte erhebend, wie um dem fröhlichen Treiben zu wehren. Ihm gegenüber rechts macht ein Narr mit Pfeife und Trommel Musik. Wir wollen gleich hier erwähnen, dass wir uns bisher vergeblich bemüht haben, die Deutung der Darstellung zu ermitteln.

Unsere zweite Reproduktion zeigt das deutsche Gegenstück des italienischen Blattes. Dieser, bisher ebenso wie der italienische, in keinem zweiten Exemplar bekannte Kupferstich gelangte 1884 aus der Stadtbibliothek in Lüneburg in das Berliner Kabinet.[1]) Bevor uns der Münchener Stich zu Gesicht kam, war die Komposition unseres Blattes völlig rätselhaft, da sich nicht einmal fesstellen liefs, was für ein Gegenstand es sei, den die Frauen in die Höhe halten. Erst durch den Münchener Fund wurde klar, dass es ebenfalls eine Hose sei. Sie ist sehr steif gezeichnet, indes, wenn man erst eine Hindeutung hat, was dieses Objekt vorstellen soll, kann ein Zweifel über seine Natur nicht länger walten.

Also auch hier ist es ein Kampf der Weiber um die Männerhose, und zwar ein scherzhaftes Gefecht, wie sich in den Physiognomien der Beteiligten deutlich ausdrückt.

---

[1]) Originalgrofse heliographische Nachbildungen der beiden hier in Rede stehenden Kupferstiche bringt die soeben erscheinende I. Lieferung der Publikationen der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft.

Aus dem Stil des Stiches ergiebt sich dessen deutscher Ursprung und als Entstehungszeit ungefähr die Mitte des XV Jahrhunderts. Vom Einfluss der niederländischen Kunstrichtung ist darin wenig zu merken und man wird ihn einer Lokalschule zuerteilen müssen, die von jener Einwirkung ziemlich abseits lag.

Unter den anonymen deutschen Stichen des XV Jahrhunderts finden wir eine Gruppe von Werken, zu denen sich unser Blatt sofort als zugehörig erweist, die Arbeiten des sogenannten »Meister von 1464«. Diese, von Passavant in die Kunstgeschichte eingeführte Bezeichnung, gründet auf das Vorkommen der Jahreszahl 1464 in dem aus Tier- und Menschenfiguren phantastisch zusammengebauten Alphabet. Auf dem Mittelbalken des »A« kann man in kleinen Zügen notdürftig ein MCCCCLXIIII entziffern. So abstrus diese sonderbaren Kompositionen auch sein mögen, so sind sie bei aller Derbheit doch keineswegs roh.[1]) Vermöge des so bestimmten Typus im »Alphabet«, darf man der Hand desselben Künstlers noch eine Reihe anderer Stiche zuweisen. Passavant giebt im II Band seines »peintre graveur« eine Liste der Werke des Meisters von 1464, die aber weder vollständig noch zuverlässig ist, da dieser Autor z. B. die Werke eines niederdeutschen Künstlers, des sogenannten »Meisters der Schöpfungstage«, mit denen des Stechers von 1464 zusammenwirft. Der Meister von 1464 ist aber einer der bedeutendsten Individualitäten der deutschen Kunst des XV Jahrhunderts, und einer der ersten, wenn nicht vielleicht überhaupt der erste originale Künstler des Grabstichels. Schönheit oder auch nur Gefälligkeit der Formen strebt er ebensowenig an wie die Mehrzahl seiner Genossen in Oberdeutschland. Seine Heiligengestalten sind herbe Erscheinungen von düsterer Grofsartigkeit, daneben besitzt er einen entwickelten Sinn für das Erfassen des physiognomischen Ausdruckes der Köpfe und Gebärden, und weifs mit drastischer Schärfe zu charakterisieren. Das Faltenwerk ist bei ihm in gradlinig fallende, eckig gebrochene, doch verhältnismäfsig grofse Massen geteilt.

Der »Meister von 1464« arbeitet mit unverkennbarer Gewandtheit in der Handhabung des Stichels. Die Hauptlinien sind bei ihm breit und tief, und wenn man es so nennen will, immerhin grob eingeschnitten, doch bestimmt und wohlbewusst gezogen. Für die Schattierung und Modellierung bedient er sich einer ihm eigenen Behandlungsweise, eines Systems feiner gradliniger Striche, die sich in den tieferen Partien schräg kreuzen. Die Bearbeitung der Platte mit solchen Strichen und Strichelchen geht so weit, dass seine Blätter in den guten Abdrücken eine sehr kräftige Haltung zeigen, fast vergleichbar mit einer in energischen Massen abgesetzten Tuschzeichnung.

Trotz der primitiven Stichelführung trifft er den Ausdruck der Köpfe mit erstaunlicher Sicherheit. So gut diese und die Bewegungen im Ganzen gegeben sind, so schwach ist daneben wiederum die Zeichnung der Körperteile, namentlich der Hände und Füfse.

Es ist nicht leicht, den Meister in eine der bekannteren Schulen einzureihen, nur dass er entfernt von der Berührung mit den Flanderern lebte, scheint gewiss. Denkbar wäre es, dass er der älteren Nürnberger Schule angehört und eines jener Mittelglieder bildet, die ungefähr von dem Meister des Imhofschen Altares zu Wolgemut hinüberleiten. Aus allgemeinen stilistischen Merkmalen wird man seine Wirk-

---

[1]) Von dem Alphabet besitzt das Dresdener Kabinet und die Wiener Hofbibliothek Teile der Buchstabenfolge. Vollständig findet sich die Serie, wie vorhin erwähnt, zweimal in den Handschriften Hartmann Schedels in München.





KUPFERSTICH DES »MEISTERS VON 1464«

GEFANGENNAHME CHRISTI

ORIGINAL IM K. KUPFERSTICHKABINETT ZU BERLIN

samkeit um die Mitte des Jahrhunderts verlegen dürfen, und es mag die Jahreszahl 1464, wenn sie richtig ist, vielleicht mehr eine spätere als eine frühe Epoche seiner Thätigkeit bezeichnen. Zu den wichtigsten erhaltenen Arbeiten des Meisters gehört ein grofses Blatt mit den Figuren des hl. Dominicus und Peter Martyr (im Münchener Kabinet), Gestalten von ernster Würde, bei denen man fast den Einfluss italienischer Reminiscenzen vermuten möchte, ferner eine Verkündigung Mariä in der Dresdener Sammlung, Simson und Delila im Berliner Kabinet u. a. m. Geringer ist ein »Urteil des Paris« und die Darstellung der »Zehn Lebensalter« des Menschen, von denen sich, wie vom Alphabet, Exemplare in Schedelschen Handschriften eingeklebt fanden.

Mit dem »Weiberkampf« zugleich kam ein anderes bisher unbekanntes Werk des Meisters von 1464 aus der Lüneburger Stadtbibliothek, eine »Gefangennehmung Christi«, in die Berliner Sammlung. Die Beschreibung dieses bedeutsamen und durch den wohlgelungenen Ausdruck der Köpfe bemerkenswerten Kupferstiches macht die beistehende originalgrofse Heliogravüre überflüssig. [1])

Es erübrigt noch das Verhältnis des Weiberkampfes des Meisters von 1464 zu dem anonymen florentiner Kupferstich zu erörtern. In beiden ist derselbe Vorgang mit so übereinstimmenden Motiven dargestellt, dass entweder der deutsche Stecher den Italiener oder dieser jenen kopiert haben muss. Den dritten möglichen Fall, nämlich die Frage nach der Existenz eines unbekannten Originals zu erörtern, aus dem beide Künstler etwa geschöpft haben könnten, liegt, wie uns bedünkt, kein Anlass vor.

In beiden Kompositionen erscheinen je zwölf Frauen und zwei Nebenfiguren. Gehen wir vom italienischen Kupferstich aus, so stellt sich der deutsche als eine freie Nachahmung von der Gegenseite heraus, und wir finden in ihm fast alle Bewegungshandlungen der einzelnen Figuren von dort wiederholt. Dies ist sowohl mit den zwei kämpfenden Paaren im Vordergrund der Fall, als auch bezüglich der Gestalten des weiter nach hinten liegenden Planes, wie die Betrachtung unserer Nachbildungen lehrt. Im deutschen Stich ist die Lebhaftigkeit des Handgemenges mehr hervorgehoben, im italienischen dagegen die Aktion mehr theatralich fixiert. In letzterem hält eine Frau links in jeder Hand einen Schuh, den sie als Waffe benützen zu wollen scheint. Dieses Motiv fehlt beim Meister von 1464.

Die Hosen, die im italienischen Stich an dem Kranz hängen, werden im deutschen unmittelbar von den Frauen gehalten. Bedeutsamer ist, dass der Tod, der im italienischen Stich links herzutritt, im deutschen Stich gänzlich fehlt, und an ähnlicher Stelle, ebenfalls links, ein Narr erscheint, der einen Knochen schwingt. Wie im italienischen Stich, steht auch im deutschen der aufspielende Narr, hier mit einem Dudelsack, rechts. Neu hinzugekommen ist im deutschen Stich das Hündchen und der links auf dem Boden liegende Spinnrocken.

Würden wir den italienischen Stich nicht kennen, so würde der deutsche wahrscheinlich kaum den Eindruck machen, in irgend einem Sinn Kopie zu sein. Be-

---

[1]) Höhe des Originals: 180 mm. Breite: 255 mm. Die um die Darstellung laufende Schrift lautet: (...? M(at)t(haeus) XXVI. Tamq(uam) ad latrone(m) exist(is) cu(m) gladiis et fustib(us) c(om)p(re)hende(re) me. — (Rechts): Luc(as): XXII. Et p(er)cussit un(us) ex illis servu(m) principis sa ridtu(m) (für sacerdotum) et amputavit auricula(m) eius dextera(m). (Unten): Jo(hannes) XVIII. Symo(n) Petr(us) abscidit eius auricula(m) dextera(m). Erat nome(n(s(er)vo Malcus. (Links): Mar(cus) XIIII Cotidie era(m) apud vos i(n) te(m)plo docens et non me tenuistis s(ed) ut imple(re)ntur scripture.

sonders in den Figuren gemahnt keine Spur an fremden Einfluss. Wohl aber im Aufbau der Gruppe. Eine derartig symmetrische Zusammenstellung für genrehafte Scenen des profanen Lebens ist in der deutschen Kunst ungewöhnlich, und es werden sich nicht leicht gleichzeitige Beispiele dafür finden lassen. Ungewöhnlich ist ferner bei einem deutschen Werke, dass die profane Scene ohne Hintergrund hingesetzt ist. Nur eine schwache Andeutung der Lokalität hat der Künstler in den Säulchen gegeben, welche die Komposition zu beiden Seiten einrahmen.

Die italienische Vorlage kann aber sehr wohl den Künstler verleitet haben, von einem Hintergrunde abzusehen, obwohl für denselben reichlich Platz vorhanden war. Noch ein anderes, wenn auch an sich geringfügiges, aber doch bezeichnendes Merkmal scheint darzuthun, dass der deutsche Stich nach dem italienischen kopiert ist. Im ersteren, im deutschen Stiche, schlägt die Frau, welche in der linken Vordergruppe fast in die Mitte des Blattes gestellt ist, mit der erhobenen linken Hand auf ihre kniende Gegnerin los. Diese Bewegung ist ungeschickt und unnatürlich. Im italienischen Blatt erhebt die analoge Figur, ganz der Wirklichkeit entsprechend, den rechten Arm. Es ist aber von vornherein nicht ohne Weiteres anzunehmen, dass ein Künstler mit der Naturbeobachtung des Meisters von 1464 eine Figur die gezwungene Bewegung des Schlages mit der Linken ausführen lassen würde, wenn er dazu nicht durch irgend einen besonderen Umstand verleitet worden wäre. Beim Nachstechen der italienischen Vorlage, wobei sich die Umkehrung der Komposition von selbst ergab, kann ein solches Versehen leicht unterlaufen sein.

Die Erfahrung lehrt, dass, wo zwei Stiche sich »gegenseitig«, d. h. wie das Spiegelbild zur Wirklichkeit verhalten, der eine fast immer als Vorlage, der andere als Nachbildung zu betrachten ist. In unserem Falle scheinen aber die Anhaltspunkte, so viele sich deren entdecken lassen, darauf zu deuten, dass dem italienischen Blatt die Priorität vor dem deutschen zukommt.

In Hinsicht auf die Darstellung stehen wir aber hier vor einem ikonographischen Rätsel, dessen Lösung uns nicht gelingen wollte. Weder in den italienischen noch in den deutschen Stoffkreisen der bildenden Kunst jener Epochen ist uns dieser Gegenstand sonst vorgekommen. Wäre der »Kampf um die Hosen« ein Hochzeitsgebrauch oder etwas dieser Art, so müsste es sehr sonderbar sein, dass er sich über Deutschland und Italien erstreckt uud trotz solcher Verbreitung so unbekannt geblieben sein sollte. Auch die Nachsuchungen, welche wir und sachkundigere Freunde in der italienischen und deutschen Litteratur des fünfzehnten Jahrhunderts anstellen konnten, vermochten uns der Lösung bisher nicht näher zu bringen.[1]) Liegt vielleicht der italienischen Komposition eine dramatische Scene aus einer Rappresentazione profana zu Grunde?

Wäre ermittelt, worauf sich die italienische Darstellung bezieht, sei es nun eine theatralische Scene bei festlicher Gelegenheit oder ein lokaler Gebrauch, den Hosenkampf bei gewissen Anlassen auszuführen, so liefse sich — wenn es zum Schlusse gestattet ist, eine vage Hypothese vorzubringen — denken, dass die Übertragung des Stoffes nach Deutschland durch denselben Hartmann Schedel bewerkstelligt wurde,

---

[1]) Ein Gedicht von Picander (Chr. Fr. Henrici): »Drei Jungfern schlagen sich um ein paar Junggesellenhosen« (Satyr. Gedichte, Leipzig 1732, 8°, III, S. 514), auf welches ich durch die Herren Dr. Fresenius und Prof. Scherer aufmerksam gemacht werde, leitet auf keine Spur, und scheint auch nicht die Neubearbeitung eines älteren Stoffes zu sein.

der den italienischen Stich mit herüberbrachte. Wie Schedel der deutschen Kunst die Bekanntschaft mit der antiken Mythe vielfach vermittelt, und erwiesenermafsen zu Wolgemut eine ähnliche Stellung einnimmt wie später Pirkheimer zu Dürer, so mag er auch gelegentlich ein modernes, fremdes Darstellungsmotiv, das ihm besonders anziehend schien, einem heimischen Künstler nahe gelegt haben. Dass Hartmann Schedel eine Menge Stiche des Meisters von 1464 besitzt, dass ferner derselbe Meister von 1464 ein grofses »Urteil des Paris« komponiert, in auffälliger Vertrautheit mit der klassischen Mythologie, darf vielleicht als eine Hindeutung aufgefasst werden, dass dieser deutsche Stecher in nicht allzuferner Beziehung zu dem Nürnberger Humanisten Hartmann Schedel stand.

Nachschrift. Bei Schluss des vorstehenden Aufsatzes gelangen noch einige spätere Darstellungen von Weiberkämpfen um Männerhosen zu meiner Kenntnis. So ein anonymer Stich in der Weise des Crispin de Passe, der vielleicht in einem entfernten Zusammenhang zu den alten Kompositionen steht, und eine andere, ziemlich lascive davon unabhängige Darstellung in Schwarzkunst in der Weise des Gole. Weiter wird in Naglers Künstlerlexikon Band XVI, Seite 520 ein »Hosenkampf« von John Smith angeführt und in Andresens Peintre Graveur ein denselben Gegenstand behandelnder geringer Stich, der dort Balthasar Jenichen zugeschrieben ist. (Band II, Seite 181.) Die beiden letztgenannten Stiche sind mir bisher nicht zu Gesicht gekommen.

EMPIRISCHE BETRACHTUNGEN ÜBER DIE MALEREIEN VON MICHELANGELO AM RANDE DER DECKE IN DER SIXTINISCHEN KAPELLE

VON W. HENKE

(Fortsetzung.)

5. Die Propheten und Sibyllen

Alle die bisher besprochenen Figuren an und über den Zwickeln des Gewölbes verhalten sich doch miteinander nur wie eine dekorative Einrahmung oder untergeordnete Umgebung zu den eigentlichen Hauptfiguren, welche die Mitte der Zwickel einnehmen, den Propheten und Sibyllen, den mächtigen Männer- und Frauengestalten, alten und jungen, welche sich reichgekleidet, prächtig in Farben ausgeführt und jede für sich höchst individuell charakterisiert, eifrig mit Studien beschäftigt auf breiten Sesseln da oben niedergelassen haben, während kleine dienstbare Geister in Gestalt von Kindern noch neben oder hinter ihnen auch auf ihren Sitzen Platz finden. Es ist ja gewiss ganz richtig, wenn man sich unwillkürlich vorstellt, dass diese würdige Versammlung mit den tiefsinnigsten Fragen des Menschenlebens, die ihre Lösung nur auf dem religiösen Gebiete finden sollen, beschäftigt sein mögen, wie denn dies auch der Mission entspricht, welche die kirchliche Tradition den Propheten und Sibyllen als Vorläufern des Christentums im Judentum und in der Heidenwelt beilegt; aber ich muss doch von meinem Standpunkt aus auch hier von vornherein von dieser Grundidee absehen, die ihrer bildlichen Darstellung zu Grunde gelegt sein soll und mich nur an letztere selbst halten und fragen, was sie uns zu sehen giebt. Um so weniger kann es denn auch für mich in Betracht kommen, was H. Grimm als Grund anführt, weshalb er sich eines näheren Eingehens auf eine Charakteristik dieser Gestalten im Einzelnen enthalten zu sollen meint, dass nämlich dazu ein durchdringendes historisches Studium jener kirchlichen Tradition nötig sein würde. Ich sehe, was ich sehe auch ohne diese Voraussetzung, und Michelangelo könnte mir leid thun, wenn das nicht möglich sein sollte.

Die Sibyllen und Propheten repräsentieren vollkommen, aber in gesteigerter Durchführung, das doppelte Prinzip der Darstellung, welches ich oben als mafsgebend für alle Gestalten der Zwickelbilder skizziert habe, 1) das formale der reliefartigen Behandlung, aber hier nun, ich möchte sagen: zum Hochrelief gesteigert, d. h. in kräftigster Modellierung herausgearbeitet, und 2) das reale der unruhigen Umrisse und der komplizierten, nicht aus einer einheitlichen Aktion fliefsenden, sondern aus

kombinierten Motiven abgeleiteten Körperstellungen, hier nun aber in der bedeutendsten Anwendung auf den Ausdruck rein geistiger Thätigkeit.

Die reliefartige Anlehnung an die Wand oder Ausbreitung in der Bildfläche ist auch bei den Sibyllen und Propheten einfach aus der Vorstellung heraus motiviert, als wenn sie wirklich hoch da oben frei über den Wänden der Kapelle säfsen und sich nicht vom Platze rühren dürften, um nicht herab zu fallen. Freilich tritt dies rein äufserliche Motiv bei ihnen nun stark zurück gegen das, was in ihrer Haltung und Geberde sonst noch ausgedrückt ist, während es bei den dekorativen Figuren, besonders bei den Sklaven oder Dekorateuren über ihnen als ein Hauptmotiv ihrer ganzen Position stark hervortrat; aber es ist doch auch hier vollständig festgehalten. Die Sitzgelegenheit ist ja auch für diese Hauptpersonen durchaus nicht so knapp und schwindlig wie die für jene Diener hoch auf dem Rande des Gesimses; aber doch immer auch eine solche, in der man sich nicht gehen lassen darf. Der Sitz selbst stellt eine Bank dar, welche die Vertiefung zwischen den Postamenten ausfüllt, auf denen die karyatidenartigen Kindergruppen stehen. Dieselbe ist entlang der Wandfläche, an die sie anstöfst, ziemlich breit und zu beiden Seiten von den Postamenten einfassend begrenzt, und vor ihr ist noch einmal ein Fufstritt zu beiden Seiten von einem vorstehenden Rande der Bank begrenzt; aber beide, Bank und Fufstritt erscheinen doch ziemlich schmal in ihrem Hervortreten vor der Wand. Also man kann sich hier sitzend ziemlich beruhigt niederlassen, mit der Wand im Rücken und einer Art Anstützung links und rechts; aber vorwärts hat man nicht viel Spielraum über der steil abfallenden Wand. Also hier, müssen wir uns vorstellen, haben sich Propheten und Sibyllen möglichst breit und fest auf die Bank hinein und die Füfse auf den Tritt vor derselben gesetzt um so auf ihren Sitzen ruhig und sicher verweilen und nun nicht weiter daran denken zu dürfen, dass sie da frei und ohne Geländer die Tiefe des Raumes zu Füfsen vor sich haben. Besonders die Frauen haben sich doch meist möglichst vorsichtig so hingesetzt, dass kein Teil ihres Körpers zu weit vorwärts über den Rand sowohl der Bank als auch des Fufstrittes vor-, also von der Wandfläche absteht, und dies geschieht dadurch, dass sie sich entlang dem Rande der Bank setzen, d. h. seitwärts und nicht rückwärts gegen die Wand, und die Kniee gegen den Rand der Bank anziehen. Dadurch wird die untere Hälfte des Körpers zugleich kräftig ins Profil gestellt und dies hat nebenbei weiter die Folge, dass der auffallendste Unterschied des weiblichen vom männlichen Körper, die Breite der Hüften, nicht stark in die Augen fällt, dass also, unbeschadet der Naturwahrheit, doch das Weibliche der Erscheinung sich nicht sehr bemerklich macht.

Während nun so die untere Körperhälfte aller dieser mächtigen Gestalten, die Beine mit den Hüften durch das einfache Motiv des festen Hinsitzens in ihre Lage gebracht sind und in derselben ruhig verharren, bleibt die Aktion des Oberkörpers frei beweglich zum Ausdruck anderer, höherer Intentionen. Aber auch sie setzt nun keineswegs sehr einheitlich energisch alle Glieder aufwärts vom Gürtel beherrschend ins Spiel, wie denn vom festen Sitze aus ein starkes Ausgreifen mit dem ganzen Oberkörper zu einem bestimmten Ziele wenig Spielraum und Zweck haben könnte Nur die Endglieder des Oberkörpers, wie ich sie nennen möchte, die Hände und die Blicke verfolgen bestimmte Ziele oder Angriffsobjekte und auch sie oft wieder noch verschiedene. Auf ihre Aktion zieht sich gleichsam die Beseelung des Körpers zurück, wie denn der geistig arbeitende Mensch fast nur von diesen beiden noch einen bewusst willkürlichen Gebrauch macht. Und um den Ausdruck geistiger

Arbeit handelt es sich nun offenbar bei diesen heroischen Männern und Weibern durchweg. Geistige Arbeit als solche äufsert sich in sichtbarer Aktion mit den Gliedern des Leibes überhaupt nicht viel, aufser durch Mimik im engsten Sinne, d. h. Ausdruck der Gesichtszüge, oder unwillkürliche Gestikulation, aber sie verkörpert sich literarisch im Lesen und Schreiben, und daran knüpft also auch die Darstellung eines ernsten Studiums in den Sibyllen und Propheten an. Der Wechsel dieser äufserlichen Beschäftigungen mit der eigentlichen Vertiefung in Gedanken ist in diesen auch sonst so mannigfach charakterisierten zwölf Gestalten verschiedenartig variiert.

Bevor ich daher die ganze Reihe einzeln durchgehe, möchte ich nur noch ein paar Worte über Mechanismus und Apparat dieser beiden Geschäfte vorausschicken. Zum Lesen und Schreiben braucht man Bücher und Papier. Ich bin nicht näher über Form und Gebrauch beider in jener Zeit unterrichtet; aber ich bemerke in diesen Bildern zweierlei Sorten, nämlich gebundene Bücher und lange, schmale Papierstreifen, die zu kleinen Rollen auf- oder von denselben abgewickelt sind, und möchte vermuten, dass erstere die fertigen Schriften älterer Autoren sein sollen, in denen die Sibyllen und Propheten studieren, letztere dagegen das Schreibmaterial, dessen sie sich zur Aufzeichnung ihrer eigenen Gedanken bedienen. Lesen und Schreiben sind an und für sich ziemlich mechanische Verrichtungen von Auge und Hand, namentlich das letztere. Im Zusammenhange repräsentiert ja das Schreiben die eigenste und fertigste Leistung der geistigen Thätigkeit; aber im Momente der sichtbaren Fixierung auf das Papier ist das Produkt derselben eigentlich schon fertig abgeschlossen, und was jetzt geschieht, nur noch Handwerk. H. Grimm schickt dem Wenigen, was er von den Propheten und Sibyllen selbst sagt, die Schilderung einer alten Darstellung der höchsten Schriftstellerei im Bilde der vier Evangelisten mit anschaulicher Zerlegung des Schreibens in verschiedene Akte voraus und findet dieselbe reizend. Ich finde den Rückblick darauf hier auch ganz am Platze; aber nur um der eindringenderen Art, wie Michelangelo die Sache anfasst, als Folie zu dienen. Denn das Eintauchen der Feder, das Erheben aus dem Tintenfass und das Niederlassen auf das Papier sind doch Glieder einer Reihe von Handgriffen ohne alle Gradation des geistigen Gehaltes, auf den sie sich als Handreichung beziehen. Eher wäre noch das »Kauen an der Feder« Darstellung einer Phase in der produzierenden Geistesarbeit, wenn auch einer retardierenden, oder das Erheben der Feder seitwärts in die Luft bei abgewendetem Blick, wie bei dem Johannes von Domenichino. Also der Schreiber im Schriftsteller tritt besser möglichst zurück. Das Lesen ist freilich direkter von einem geistigen Prozess begleitet; aber nur von dem rezeptiven, der Aneignung fremder Gedanken. Die Bildung der eigenen kann daran anschliefsen und wieder von Neuem zu ihrer Prüfung zurückführen, oder zum Niederschreiben drängen. Der Wechsel mit beiden, die Pausen dazwischen sind es, in denen die eigene Gedankenarbeit erfolgt.

Nur zwei Propheten haben gar keine sichtliche Berührung mit Studien durch Bücher und Papier, Jonas am schmalen Ende der Decke über dem Altar und Jeremias als der nächste daneben am Westende der Südseite. Jonas ist schon von den Zeitgenossen bewundert wegen der virtuosen Verkürzung, in der er so dargestellt ist, dass der Oberkörper sich stark zurückneigt, trotzdem dass die Fläche des Gewölbezwickels sich hier im Gegenteil vornüber neigt. Dies ist ja nun eigentlich nichts so Besonderes, wenn einmal die Fläche des Gewölbes als Bildfläche genommen und die Figur als eine zurückgelehnte richtig darauf gezeichnet ist. Das mag damals wohl als eine überraschende Leistung imponiert haben. Denn auch in solchen Kunst-

stücken der Technik, welche von Späteren vielfach gesteigert und reichlich angewandt sind, war Michelangelo wohl neu; aber er bediente sich derselben mit grofser Diskretion und besonders hier in diesen reliefartigen Darstellungen im Ganzen wenig. Und ich muss sagen: ich kann auch diese einzelne Anwendung nicht sehr glücklich gelungen finden. Er kann uns natürlich zwingen, den Menschen, der rückwärts von uns weggeneigt dargestellt ist, auch so zurück gelehnt zu sehen, mag die Fläche, auf die er gezeichnet ist, im Raume liegen, wie sie will. Was wir aber trotzdem nicht verstehen, ist, wie sich der Mensch an dem Orte, wo er sitzen soll, so wie dieser gemalt ist, so zurückneigen kann. Die Bank, auf der er sitzt, soll doch allem Anschein nach ebenso, wie die auf allen anderen Zwickeln des Gewölbes nur die sehr geringe Vertiefung zwischen den Postamenten, auf denen die Karyatiden stehen, vor der Rückwand dahinter ausfüllen. Wie kann sich nun der grofse Mann, dessen Kniee hart auf der Vorderkante der Bank anliegen, so stark von da gegen die Wand zurückneigen und dabei noch mit der Schulter vor dem Postament bleiben? Aber, dem sei wie ihm wolle, er lehnt nun einmal so da, und wie er so da halb sitzt, halb liegt, ist es gewiss nicht unnatürlich, wenn man die Geschichte von Jonas und dem Walfisch kennt und der dicke Kopf des letzteren im Hintergrunde neben ihm noch zu sehen ist, dass man sich mit H. Grimm und Springer vorstellt, er sei soeben aus dem Bauche dieses Ungetüms wieder ans Licht gelangt und vielleicht geradezu so dahin gefallen.[1]) Denn der zurückgelehnte Kopf ist mit erstauntem Ausdruck gen Himmel gerichtet, was man wohl so deuten kann, dass er das helle Licht des Tages überrascht von Neuem über sich erblickt. Und auch die einzige kleine signifikante Bewegung, die er mit beiden Händen macht, lässt wohl eine darauf hinzielende Deutung zu. Während er zurückgelehnt auf dem eingeknickten rechten Ellbogen ruht, langt er mit dem ausgestreckten linken Arm nach der rechten Hand hinum und macht nun mit beiden ausgestreckten Zeigefingern eine Bewegung, wie wenn man sich etwas »an den Fingern abzählen« will, als rechnete er sich in Gedanken vor, da er Gottes schöne Welt Stück für Stück wieder mit Augen sieht, dass er wahr und wahrhaftig ins Leben zurückgekehrt ist. Die beiden kleinen Knaben, die hinter dem Walfischkopfe hervorsehen, besonders der hintere, blicken erstaunt nach ihm hin, als wenn er eben an ihnen vorbei da an die Luft gesetzt wäre. Was man sonst von prophetisch-visionärem Sinn in diesen sinnlichen Eindruck des neugeschenkten Lichtes hineinlegen will, ist Sache der Phantasie und der Verwertung theologischer Reminiszenzen. Äufserlich könnte man allenfalls noch daran denken, dass Jonas, wie er so da oben sitzt, auch die Bilder der Schöpfung an der Decke vorüber sich sieht und auch darin erkennt, wie herrlich Gott die Welt erschaffen hat.

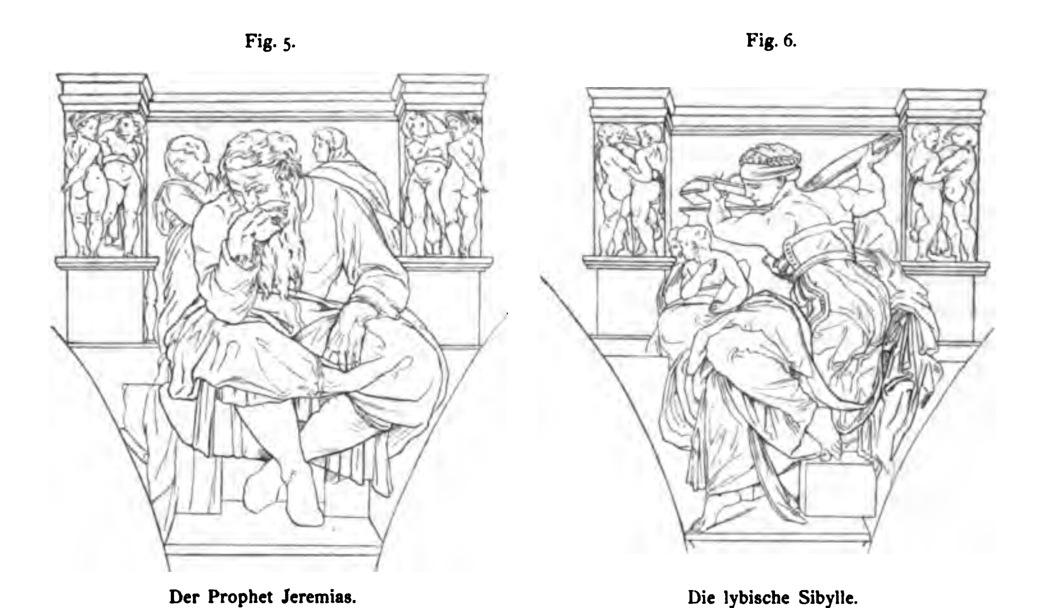
Der Prophet Jeremias (Fig. 5) wird von alten und neuen Autoren vor Allem bewundert. Springer nennt ihn »die grofsartigste Einzelfigur, welche die neuere Kunst geschaffen hat«, und zitiert dazu Vasari, wie er ausführt, dass man in dem gesenkten Haupte des Propheten die Sorgen und Schmerzen lesen soll, die sein Volk ihm erweckt. Das liegt ja sehr nahe, wenn man daran denkt, dass Jeremias an den Wassern von Babylon Klagelieder sang. Wie er aber hier vor uns sitzt, fragt sich doch, ob man ihm dies oder was sonst ansehen kann, und Springer stellt mit un-

---

[1]) Freilich nicht ganz nackt, wie Grimm und Springer angeben, sondern mit einem Wamms noch über dem Hemde bekleidet, aus dem nur die Arme und Beine nackt hervorragen.

gewissem Zweifel die Frage: »welche Geheimnisse, welche unaussprechlichen Gedanken mag wohl der Künstler in diese Linien hineingelegt haben«. Ich halte es mit Schiller in den Xenien: »Gott nur sieht das Herz« u. s. w. und halte mich lieber an das, was ich sehe. Da kann ich nun den Eindruck nicht unterdrücken, als wenn dieses schwer und müde auf die Hand gestützte Haupt auch noch von einem anderen Motive als von der Schwere der Gedanken, die es erfüllen, niedergebeugt sein könnte, als wenn wir auch bei der Aktion der oberen Körperhälfte dieses bärtigen Greises ganz naturalistisch daran denken sollten, dass er, wie wirklich da oben, an der Decke der Sixtinischen Kapelle, hier in Rom, sitzend dargestellt ist und dass er sich nun daselbst vorsichtig von seinem Sitze vorbeugt, um in die Kapelle hinabzusehen. Wie er den Ellbogen spitz auf das vorgestreckte Knie stützt, den vorgebogenen Kopf mit dem Mund in die Hand und dabei die Augenlider tief herabsenkt, ohne dass

Fig. 5. Fig. 6.

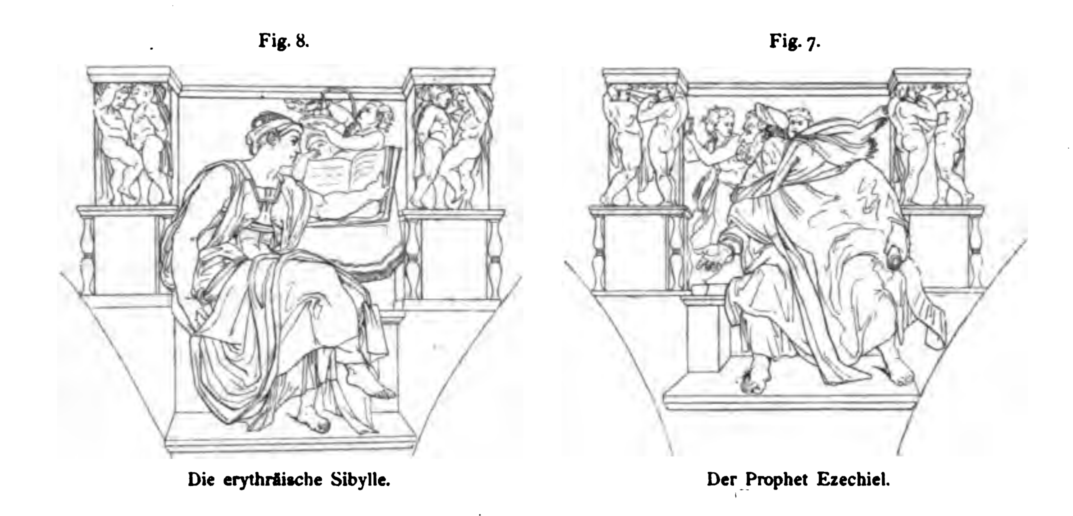


Der Prophet Jeremias. Die lybische Sibylle.

sie doch ganz geschlossen zu sein scheinen, so kann er gerade vor dem Knie hinab in den Raum der Kapelle dicht vor dem Altar blicken. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass er mit der linken, vom Schenkel herabhängenden Hand leise in die Falten des über den Schofs ausgebreiteten Gewandes greift, wie um sie zurückzuhalten, dass sie ihm nicht vor die Füfse hinabfallen und so hier die Aussicht gerade nach unten verdecken, und ferner auch dadurch, dass das grofse Kind, welches hinter seiner rechten Schulter steht, an derselben vorbei, mit zur Seite gebogenem Kopfe und vorsichtig vorgesetztem Fufse ebenfalls in die Tiefe hinabblickt. Das ist freilich alles eine Vermutung; aber sie ergiebt sich ungezwungen aus der Haltung, die dazu stimmt. Und wenn auch sonst diese Einzelfiguren, nach Art von Statuen, eine jede ganz für sich gedacht scheinen, so ist doch eine gewisse Beziehung zu dem heiligen Raume, in dem sie, wie Gäste aus uralter Vorzeit, mit aufgenommen sind, nicht ausgeschlossen, besonders hier in nächster Nähe des Altars, wo man sich vorstellen könnte, dass der alte Prophet hier nachträglich die Erfüllung des Heiles, auf das er vergeblich gehofft und geharrt hat, in der christlichen Kirche noch mit anschauen soll.

Ihm folgt die persische Sibylle und diese ist nun ganz mit sich beschäftigt, indem sie offenbar still und stetig in einem kleinen Buche liest. Diese riesenhafte Greisin, mit langen, knochigen Gliedern und vom Alter stark gebogenem Rücken, hat sich besonders fest und sicher seitwärts auf den Rand der Bank gesetzt, das eine Knie ganz heraufgezogen und den Fufs unter das andere, auch bis dicht an die Bank herangerückte Knie gesteckt, mit dem Rücken an das eine der Postamente gelehnt, welche die Bank seitwärts einfassen. So ist der gröfste Teil des Körpers in eine sehr ruhige Lage gebracht und nur die beiden Hände halten das Buch dicht vor das Gesicht. Typisch einfach repräsentiert daher diese Gestalt die einseitige ausdrückliche Aktion einzelner kleiner Organe bei passivem Verhalten des übrigen Körpers, welche für die meisten grofsen, auch plastischen Werke von Michelangelo charakteristisch ist, und in ihrer Anwendung hier die beschauliche Vertiefung des inneren Geisteslebens, welches durch die ganze Reihe der Propheten und Sibyllen hindurch-

Fig. 8. Fig. 7.



Die erythräische Sibylle. Der Prophet Ezechiel.

geht, als andächtiges, zusammenhängendes Lesen, und zwar dürfen wir bei der einfachen alten Frau wohl annehmen: Lesen in einem Erbauungsbuche, zu Hause oder in der Kirche, jedenfalls in stiller Beschauung. Die Kinder, die unbeweglich hinter dem rechten Knie der Frau auf der Bank zu hocken scheinen, geben kein Zeichen irgend einer Anteilnahme an ihrer stillen Andacht.

Den nächsten Platz in der Mitte der Südseite nimmt eine sehr dramatisch-bewegte Gestalt ein, der Prophet Ezechiel (Fig. 7). Breit, mit auseinandergespreizten Füfsen, sitzt er gradeaus auf der Bank; aber der Oberkörper ist stark nach der rechten Seite herumgeworfen, sodass der stark orientalische Kopf scharf ins Profil gestellt ist, zugleich stark vorgestreckt und die rechte Hand ist ebenfalls lebhaft gestikulierend in derselben Richtung ausgestreckt. Die Falten des Mantelzipfels, der vom linken über das rechte Knie herabgefallen ist, deuten auf eine plötzliche Bewegung, durch die er so weit nach rechts hinübergezerrt und bei der die Hand zuvor noch stärker vorwärts bewegt war, während die Zipfel des um die Schulter geschlungenen Shawles nach links im Winde flattern. Nur die linke Hand ist bei der Bewegung der übrigen Teile nach rechts ganz zurück und links auf dem

Schenkel aufgestützt geblieben und hält eine Rolle jener Papierstreifen, die, wie ich oben vermutet habe, das Material darstellen, worauf die Inhaber selbst schreiben. Dafür spricht hier besonders das nur noch wenig aufgewickelte und beschriebene Ende derselben. Die ganze Stellung aber spricht dafür, dass diese Rolle es ist, mit der sich der Prophet, wie auch Springer annimmt, unmittelbar zuvor beschäftigt, sich aber nun von ihr in seiner linken Hand plötzlich nach rechts hin abgewandt hat. Und was er nun da thut, das ist wohl auch nicht zweifelhaft. Er demonstriert, wie Springer es ebenfalls richtig bemerkt, mit der Hand und peroriert zugleich lebhaft nach rechts hin auf Jemanden los. Der Mund ist zwar nicht offen, aber die Unterlippe so energisch vorgestreckt, dass der Ausdruck des lebhaftesten Sprechens, wenn auch vielleicht in einer kleinen momentanen Pause, unverkennbar ist, und er wird verstärkt durch die Erregung, die sich in dem weit aufgerissenen Auge ausspricht. Ich erhalte also durchaus nicht mit H. Grimm den Eindruck, »als sähe man die Gedanken sich in seinem Geiste durcheinander wälzen«, sondern als wenn sie ihm vielmehr soeben in eifrig überzeugtem Redeflusse entströmen.

Aber mit wem spricht er? Springer meint, mit dem Knaben, der zur Rechten hinter ihm steht und der seinerseits ohne Zweifel, mit beiden Händen nach oben deutend, ihm etwas bedeuten, ihn auf etwas aufmerksam machen will, indem er ihm zugleich fest und gerade, ich möchte sagen eindringlich, ins Gesicht sieht. Aber der Prophet sieht den Knaben nicht an, sondern vor ihm vorbei weiter nach rechts hin, als wenn er da Jemanden fixierte, dem er etwas klar machen will. Man könnte an die Sibylle denken, die nicht weit ab in dieser Richtung auf dem nächsten Platze sitzt und zwar hierher gewendet. Da sie aber durchaus keine Notiz davon nimmt, als wenn hier etwas wäre, das sie angehen könnte, muss man wohl annehmen, dass auch hier an keine Verbindung der beiden grofsen Einzelbilder mit einander gedacht sein soll. Dann ist also kein Partner da, mit dem sich Ezechiel unterhält. Es giebt aber bekanntlich Menschen, welche die Gewohnheit haben, bei lebhafter Gedankenarbeit, auch wenn sie allein sind, zu sprechen, ja laut und lebhaft und mit Gestikulationen begleitet, mehr vielleicht zuweilen, als wenn ihnen Jemand zuhört, und zwar auch nicht etwa nur eigentliche Monologe halten, sondern einen Anderen in Gedanken vor sich haben, gegen den sie sich expektorieren, wie Luther, als er dem Teufel das Tintenfass an den Kopf warf. So eine Art von Mann scheint mir dieser Ezechiel zu sein. Was und wer es nun ist, worüber und gegen wen er sich so ereifert, das kann man ihm nicht ansehen. Wenn wir uns erinnern, dass er sich eben zuvor mit einem Stück von seinem eigenen Manuskript, wie ich annehme, beschäftigt hat, so könnten wir daran denken, dass er Einen, dessen Einwendungen gegen seine dort niedergelegte Ansicht er sich vergegenwärtigt, abfertigen will und damit so lebhaft herausgeht. Der Knabe aber wäre, wie wir es nennen wollen, sein Diener oder sein personifizierter Gedanke, der ihm das so lebhaft vor die Seele ruft, was ihn so aufregt, oder auch noch auf ein Höheres hinweist.

Wieder ein ruhigeres Bild bietet die auf Ezechiel folgende erythräische Sibylle (Fig. 8), aber doch keineswegs wieder ein so still beschauliches, wie die persische. Wohl kann Springer sagen, dass die ganze Haltung dieser jugendlichen Gestalt »frei von jeder Spur innerer Erregung erscheint«. Sie sitzt auch fest und bequem, aber doch nicht nachlässig, seitwärts auf der Kante der Bank, mit der linken Seite gegen die Wand, den linken Fufs fest aufgesetzt, das rechte Knie über das linke geschlagen und so beide dicht an den Rand der Bank herangerückt. So bleibt ihr zur Linken das Ende der Bank frei und hier ist nun ein kleines, mit einem

Tuch behangenes Lesepult aufgestellt, darauf ein grofses Buch, wie das Messbuch auf dem Altare breit aufgeschlagen, dass man von vorn hinein sieht. Die Sibylle nun, jung, kräftig und stattlich, nicht eben schön oder lieblich von Angesicht, auch nicht sehr geistreich, oder aufgeregt von Ausdruck, aber ernst und gesammelt, wie sie mit dem Rücken nach ihrer Rechten hin fest in der Ecke der Bank sitzt, ohne sich mit dem Oberkörper ganz nach links gegen das Buch hinzuwenden oder es gerade vor sich zu nehmen, blickt doch und greift mit der linken Hand nach demselben quer über die bereits aufgeschlagene Seite hin bis an den rechten Rand, um einige Blätter umzuschlagen, während der rechte Arm schlaff an der Bank herabfällt und mit Hand und Finger ein wenig einknickend in einem Bausch des über den Schofs gelegten Mantels vor dem Rande der Bank hängen bleibt. Dies alles deutet offenbar zunächst nicht auf ein eifriges Lesen, sondern hat mehr das Ansehen einer förmlichen und feierlichen Positur, welche die Dame annimmt, um dies Buch so aufzuthun, dass man sehen kann, wie sie es thut, ohne sich viel dabei zu beunruhigen. Damit scheinen mir auch die sonstigen Attribute und Nebenumstände übereinzustimmen: ihr ausstudiertes malerisches Kostüm, frei mit blofsen Armen und Hals, aber doch keineswegs vernachlässigt, sondern durch einen Besatz von steifen Bändern, aufwärts vom Gürtel, um den Busen fest und sicher zusammengehalten; dazu die steife und knapp verzierte Kappe auf dem Kopfe; sodann der Knabe, der die kleine Hängelampe über dem Buche mit der Fackel anzündet. Denn auch dies sieht gerade nicht aus, als wenn es sehr nötig wäre, um bei der Lampe zu studieren; es ist ja ohnedies Alles sonst in heller Tagesbeleuchtung, sondern mehr wie eine Illumination zur Erhöhung der Feierlichkeit. Und so macht mir das Ganze schliefslich den Eindruck, als wenn dies junge Weib nicht nur den Trieb hat, hier oben in einem alten Autor zu studieren, sondern als wenn es eine Priesterin sein soll, die ein heiliges Buch feierlich öffnet, um durch Verlesen eines Abschnittes aus demselben eine heilige Handlung oder Weihe zu vollziehen, etwa als ein altertümliches Vorbild zum Lesen der Messe am Altare, mag man sich nun denken, dass Jemand daran Teil nimmt, der nicht mit dargestellt ist, oder dass sie es in heiliger Einsamkeit für sich allein thut.

Der Prophet Joel, der letzte am Ostende der Südseite, sitzt gerade vorwärts auf der Bank und hält mit beiden Händen, den rechten Arm seitwärts an ein leeres Schreibpultchen gestützt, den linken frei vorwärts gestreckt, das aufgerollte Ende eines jener schmalen Papierstreifen quer vor sich hin ausgespannt und fängt vom linken Ende an zu lesen, was darauf steht, offenbar in der Länge nach laufenden Zeilen, nicht quer, wie auf dem Zipfel der Rolle, die Ezechiel in der Hand hält. Wenn ich von der Annahme ausgehe, dass diese Papierstreifen eigene Aufzeichnungen der Propheten darstellen sollen, so wäre also dieser beschäftigt, etwas, was er zuvor geschrieben hat, prüfend noch einmal zu überlesen, und dazu dürfte der gespannte Ausdruck um den Mund stimmen. Unverständlich ist mir, wie Springer gerade hier annehmen kann, die beiden Knaben, die hinter dem Propheten stehen, nehmen an der Handlung keinen Teil. Ich finde im Gegenteil, dass sie dies sehr ausdrücklich thun; besonders der hinter der rechten Schulter des Propheten sieht ihm über dieselbe hinweg, so mit ins Blatt, dass beide Köpfe vollkommen parallel zu stehen kommen. Er liest also mit, was geschrieben ist. Der andere aber peroriert und demonstriert hinter dem Kopfe des Propheten weg heftig auf den ersten ein, scheint also irgendwie in die Prüfung des Gelesenen hineinreden zu wollen.

Der alte, kahlköpfige, graubärtige Prophet Zacharias an der Schmalseite über dem Eingange am Ostende der Kapelle, macht, wie Springer richtig betont,

einen besonders beruhigten Eindruck. Er sitzt ähnlich fest und bequem da, wie die persische Sibylle, nicht ganz so schräg, dem Rande der Bank entlang, sondern mehr vorwärts mit den Knien, den einen Fufs herabsinkend bis auf den Fufstritt, den anderen, verhüllten, auf eine besondere kleine Fufsbank gestützt, die noch auf dem Fufstritt steht, aber ebenso ganz im Profil mit dem Oberkörper und ebenso das Buch, ein brochiertes Heft in Quart, mit beiden Händen vor das Gesicht haltend. Er ist aber nicht, wie Grimm meint, »ganz in sein Buch vertieft, als würde er nie wieder zu lesen aufhören«; er liest überhaupt nicht, sondern, wie Springer ebenfalls richtig bemerkt, er »blättert« nur darin. Er lässt, wie man dies eben beim Blättern in einem Buche thut, die mit der rechten Hand nur wenig seitwärts aufgeschlagenen Blätter am Schnitte unter dem Rande des Daumens hindurchlaufen, sei es nun, dass er eine Stelle sucht, die er nachsehen will, oder dass er nur überschlägt, wieviel er noch zu lesen, oder vielleicht auch schon geschrieben hat. Denn ob dieses Fascikel eine ihm zugegangene Novität oder ein von ihm verfasstes Manuskript sein soll, wer kann es wissen. Jedenfalls haben wir, wie der alte Mann es in der Hand hält, eine sehr lässige, zerstreute Phase seiner Beschäftigung mit diesem Opus vor uns. Die beiden Knaben, die hinter ihm stehen, der eine den Arm auf die Schulter des anderen gelegt, sehen ihm dabei ebenfalls mit grofser Gelassenheit zu.

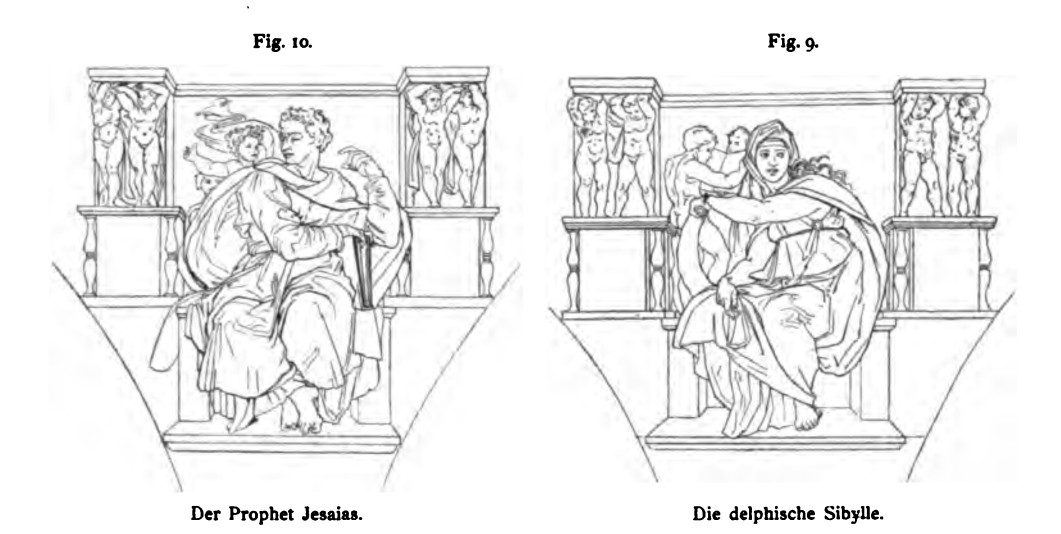
Den Anfang der Reihe an der Nordseite macht am Ostende, also vom Eingange der Kapelle her, die herrliche jugendliche Gestalt der delphischen Sibylle (Fig. 9), »von allen Gestalten des Meisters diejenige,« sagt Burckhardt-Cicerone, »welche Gewaltigkeit und Schönheit im höchsten Vereine offenbart«. Wenn irgend eine dieser Sibyllen und Propheten auf den ersten Blick den Eindruck einer visionären Exstase macht, den man wohl mitunter geneigt ist, ihnen allen in Bausch und Bogen beizulegen, so ist es diese; aber es ist nicht leicht zu sagen, was diesen Eindruck bedingt. Sie sitzt ganz ähnlich wie die anderen Sibyllen schräg, die eine Seite der Wand zugekehrt, entlang der Kante der Bank, das rechte Knie aufliegend, wenn auch nicht, wie bei der persischen, hinaufgezogen, und auch mit dem Oberkörper, d. h. mit dem ganzen Rumpfe, bleibt sie dem entsprechend, den Rücken nach ihrer Linken gewendet, sitzen. Aber der Kopf ist auf dem Halse stark nach links herum gewendet, sodass wir das schöne Gesicht gerade en face vor uns haben, und die Augen sind dann noch weiter stark nach links gewendet und über die linke Schulter starr ins Weite gerichtet, weit geöffnet, auch die Augenbrauen unter dem Bande, das quer unter das Kopftuch hinein über die Stirn gespannt ist, hoch emporgezogen, der Mund geöffnet. So sieht sie sich staunend um, und so sehr diese Bewegung im Gegensatze zu der ruhigen Haltung des Rumpfes den Eindruck des plötzlich eingetretenen macht, so scheint sie doch nun in dieser Lage wieder wie versteinert still zu stehen.[1]) Der rechte Arm ist mit der herabhängenden Hand ruhig auf dem

[1]) So auffallend dieser Kontrast hier imponiert, kommt dergleichen doch auch einfach natürlich im täglichen Leben vor. Neulich safs mir im Schnellzug von Berlin nach Dresden eine junge Engländerin die ganzen drei Stunden fast genau in der Stellung dieser Sibylle gegenüber. Auf dem in die Höhe gezogenen Knie hielt sie mit beiden Händen das Buch, in dem sie las. Wenn sie sich dann aber unterbrach, um nach der anderen Seite zum Fenster hinauszusehen, ohne sich auf ihrem Sitze von der Stelle zu rühren, so war die Sibylle fertig. Nur den wieder entgegengesetzt ausgereckten Arm erwartete ich vergeblich auch noch auftreten zu sehen; beide Hände blieben ruhig liegen. Überhaupt sind Eisenbahncoupés gute Gelegenheiten zu michelangelesken Modellstudien, am Tage Sibyllen und Propheten, Nachts Mediceergräber.

rechten Schenkel liegen geblieben, der linke aber ist sogar energisch, gerade entgegengesetzt der Drehung des Kopfes, quer vor der Brust hin, horizontal nach rechts hinüber ausgestreckt und hält das gerollte Ende eines Papierstreifens frei in der Luft, sodass er von der Hand gegen das rechte Knie herabhängt. Hier kommt noch ein unteres Ende desselben etwas aufgerollt zum Vorschein; aber der letzte Zipfel scheint zusammengedrückt in der rechten, auf dem Schenkel ruhenden Hand zu stecken. Was hat nun diese starke Wendung des Kopfes und starre Richtung des Blickes nach links hin, bei Bewegung des Papierstreifens nach rechts hin, zu bedeuten?

Wir erblicken ohne Zweifel in diesem stark herumgewendeten und dann starr ins Weite gerichteten Blick den Ausdruck eines starken Eindrucks, der den Geist der Prophetin anzieht und fesselt. Mag man nun dabei auch zuletzt an etwas Innerliches, oder wenigstens für andere profane Augen nicht Sichtbares denken, irgend ein sinnlich fassbarer Anhaltspunkt sollte uns doch dafür gegeben sein, wie dies Etwas als ein von aufsen Einwirkendes an die Seherin, der es sich offenbart, herantritt.

Fig. 10. Fig. 9.



Der Prophet Jesaias. Die delphische Sibylle.

Hier hat nun, wie mir scheint, H. Grimm fein beobachtet und etwas Richtiges herausgefunden, was für die Stimmung des Bildes wesentlich mit bestimmend ist. »Ein sanfter Windstoss« ist es, der sie ins Gesicht trifft, indem er sich an der Wand hinter ihr bricht. Weiter weg, bei dem nächsten Propheten, Jesaias äufsert er sich noch kräftiger in der Aufblähung seines Mantels. Hier aber scheint er eine Art von gelindem Wirbel in der Luft zu bilden, welcher den Papierstreifen in der Hand der Sibylle nach der einen Seite bläst, den Bausch über ihrer linken Schulter und die Locken dahinter nach der anderen. In einen solchen Anprall eines frischen Windes sieht man wohl auch so mit weitoffenen Augen hinein, als wollte man ihn gleichsam mit dem Blicke einatmen, wenn man auf freier Bergeshöhe oder auf der Spitze eines Schiffes stehend von ihm angeweht wird. Und nun bleibt es uns ja unbenommen, hier bei der Darstellung einer prophetischen Frau an heiliger Stelle unter dem Bilde dieses Windhauches an das »sanfte Sausen« zu denken, in dem der Herr dem Propheten Elias erschien, und für diese delphische Sibylle das Motto von Raphaels Poesie zu entlehnen: »Numine afflatur«. Und in der That verbindet sich in diesem

Bilde Michelangelo's kräftiger Realismus mit einem idealen Hauch von fast Raphaelischer Schönheit. Nur der quer, wie ein Wegweiser, nach rechts hinübergereckte linke Arm repräsentiert einen Rest anderweitigen Gedankeninhaltes, der vor dem Nahen dieses sanften Hauches weg und zur Seite geschoben wird, dahin, wo auch der Knabe, auf der Bank stehend, in seinem Buche weiter liest, ohne sich stören zu lassen, also dieser wohl an dem Moment, von dem die Hauptperson erfasst ist, möglichst wenig Teil nehmend.

Auch der Prophet Jesaias (Fig. 10) ist von einem plötzlichen Anstofse getroffen, der sich in einer einseitigen Kopfbewegung äufsert, während der gröfste übrige Teil auch des Oberkörpers, in einer Lage verharrt, die ihren Grund in einer früheren Beschäftigung hat. Er sitzt auf der Bank ganz gerade vorwärts mit übereinander gesetzten Füfsen; aber der Rumpf ist etwas nach links hin gewendet. In dieser Stellung, kann man sich vorstellen, hat der Prophet kurz zuvor in dem Buche gelesen, es etwa auf dem linken Knie aufgeschlagen gehabt, welches er nun fast zugeschlagen mit der rechten Hand, unter dem linken Arm, neben sich auf die Bank zurück schiebt, den kleinen Finger noch zwischen die Seiten hineingesteckt, wo er eben gelesen hatte. Nun aber ist der Kopf plötzlich stark nach rechts herum gedreht und zugleich die linke Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger in die Höhe gehoben. Aber er fixiert nichts. Die Augen sind von den gesenkten Lidern fast bedeckt; dabei der Blick kaum nach unten gerichtet, also fast verschleiert; die Stirn in starke quere und senkrechte Falten zusammengezogen (nicht »leicht gerunzelt«, wie H. Grimm es nennt). Hier ist es also entschieden nichts von aufsen Kommendes, sondern ein plötzlicher Gedanke, der den Geist aus der Fortsetzung des bisherigen Lesens herausreifst und mit aller Anstrengung des forschenden Nachdenkens in eine veränderte Richtung und Bewegung setzt. Nur sehr nebenbei wird man hier an eine sinnbildliche Mitwirkung der Bewegung in der Luft denken, obgleich sie sich hier noch kräftiger bemerklich macht, als im vorigen Bilde, indem sie den einen Bausch des Mantels wie ein Segel aufbläht und einen Zipfel desselben frei flatternd nach oben wirft; denn der Gesichtsausdruck stimmt eben nicht mit einer Erregung durch einen solchen äufseren Eindruck. Und auch von dem Knaben, der mit der Hand lebhaft seitwärts hindeutet und den Propheten stark auffordernd anblickt, scheint er direkt wenig Notiz zu nehmen; dennoch aber stellt sich dieser mit seiner Erregung, wie eine Personifikation oder parallele Verkörperung der Gedankenbewegung dar, die den Propheten so plötzlich in heftige innere Spannung versetzt.

Auf diese beiden jugendlichen, lebhaft erregten Gestalten folgt in der Mitte der Nordseite die gewaltige, steinalte und schwer in sich versunkene Gestalt der cumäischen Sibylle. Sie allein von den Frauen sitzt nicht vorsichtig schief, mit dicht herangezogenen Knieen, der Kante der Bank entlang, sondern, wie die Männer, gerade vorwärts mit aneinander gerückten Knieen und Füfsen. Aber mit dem Oberkörper wendet sie sich stark vorgebeugt nach rechts hin, wo sie ein grofses Buch, den Rücken neben sich auf der Bank gestützt, an den Rändern mit den ausgestreckten Armen angefasst, vor sich aufschlägt und hineinstarrt. Die Stirn ist aufmerkend in Falten gezogen; der Mund geöffnet. Nicht mit Unrecht meint deshalb wohl Grimm, dass sie, was sie liest, ausspricht, also wie man sagt, »laut liest«. Aber es fragt sich, ob dies ein anhaltendes Lesen ist. Sie sieht doch nur recht weit von oben herab in das Buch und sie hat es gar nicht voll und breit aufgeschlagen. Dazu stehen beide Deckel mit den Rändern noch zu hoch in die Höhe, und beide Hände, die sie halten, liegen einander zu parallel geradeaus gegenüber. Es ist, als ob sie nur so einmal

aufschlagen und bald wieder zuschlagen wollte, nur um eine bekannte Stelle oder auch ein Symbol einmal anzusehen und die Formel des Geheimnisses, dass da niedergelegt ist, wie beschwörend auszusprechen. Ich begreife daher wohl, wenn diese Alte auf Springer den Eindruck einer Zauberin macht, wenn wir auch deswegen nicht gleich an »unheimliches Treiben« und »Umgang mit finsteren Gewalten« zu denken brauchen. Es kann ja auch irgend ein in der Stille gehütetes Mysterium gemeint sein. Die beiden Knaben sehen auch andächtig mit in das Buch; aber lesen können sie jedenfalls nicht mit darin, wie der, welcher dem Propheten Joel über die Schulter mit in das Papier sieht, weil ihnen, wie sie dastehen, die Zeilen im Buche nicht quer vor dem Gesichte hin und her laufen. Also auch dies deutet mehr auf ein blofses Hineinstarren und Anstaunen eines geheimnisvollen Inhaltes oder Zeichens, wie wenn Faust das Buch des Nostradamus aufschlägt.

An der nächsten Stelle aber finden wir den jungen Propheten Daniel in vollster, lebendigster, literarischer Thätigkeit begriffen, zugleich lesend und schreibend. Bei allen übrigen Propheten und Sibyllen haben wir kaum ein rechtes Beispiel von stetigem Lesen und keins von ruhigem Schreiben gefunden. Dieser junge Gelehrte studiert offenbar eifrig in einem alten Kodex und macht sich daraus Notizen, mit einem Worte: er excerpiert. Höchst dramatisch ist dies nun durch die Lagen verschiedener Teile des Körpers anschaulich gemacht, welche in den mit einander abwechselnden Teilen der Arbeit ihren Grund haben. Breit, mit vorwärts auseinander gespreizten Knieen sitzt der Jüngling da und hat das grofse Buch, in dem er studiert, quer vor sich auf dem Schofse aufgeschlagen. Dabei muss es der dienende Knabe, vor dem Propheten auf dem Fufstritte seines Sitzes stehend, in der Mitte mit dem Rücken unterstützen und rückwärts über sich greifend aufrecht halten helfen. Ängstlich lehnt er sich mit vorgesetztem Fufse rückwärts zwischen den Knieen des Mannes gegen den Rand der Bank, während er vor sich über den Fufstritt in die Tiefe der Kapelle hinnabblickt. Daniel aber, so lange er so in dem Buche liest, muss auch mit dem Oberkörper ziemlich gerade aufrecht und vorwärts dasitzen. Dies ist es, was wir uns leicht dazu denken. Soeben aber hat er sich für einen Augenblick im Lesen unterbrochen, um sich eine prägnante Stelle aus dem Gelesenen zu eigener gelegentlicher Verwertung zu notieren. Zu diesem Zwecke biegt er sich nun mit dem Oberkörper stark nach rechts, wo er ein kleines Schreibpult neben sich auf der Bank stehen hat, einen Streifen Papier (wovon auch noch eine Rolle vorrätig in dem Kasten unter dem Pulte liegt) so darauf angeheftet, dass er hier mit der rechten Hand allein seine kleine Notiz machen kann, ohne die linke von dem Buche zu entfernen, welches sie mit weit ausgerecktem Arme, auch so lange er schreibt, in seiner Lage erhält. Man sieht ihn in Gedanken im nächsten Augenblicke zum Lesen in die frühere Stellung zurückkehren.

Man kann also nicht mit Springer annehmen, dass er dabei ist, »mit gespanntem Eifer« zu schreiben. Ein ganz sonderbarer Einfall aber scheint es mir zu sein, wenn H. Grimm meint, er mache nur die Bewegung des Schreibens, »vergessend, dass er gar keine Feder in den Händen halte«, und scheine, »vorüber in die Tiefe starrend, Worten zu lauschen, die zu ihm auftönen«, mit einem Worte: ihn zu einer Art von Nachtwandler macht, der wie bewusstlos zwecklose Bewegungen macht. Den Umstand, dass keine Feder oder Stift zum Schreiben zu sehen ist, kann man sich verschieden zurechtlegen, entweder indem man, wie Lübke, annimmt, dies kleine Attribut sei vergessen mit hin zu malen; oder aber man kann auch bei der Stellung der Fingerspitzen an die Möglichkeit denken, dass ein kleiner dunkeler Fleck zwischen ihnen und dem Papier ein kleines Endchen Stift darstellen soll, das, spitz angefasst, genügt,

ein paar Worte zu notieren. Das ist aber doch wohl für jeden unbefangenen Beschauer einleuchtend, dass dieser Mann nichts weniger als abwesend vor sich hin starrt, sondern so klar und stetig wie nur einer, mit Auge und Hand bei seiner Arbeit ist.

Endlich die Prachtgestalt der lybischen Sibylle (Fig. 6, s. o. S. 86) am Westende der Nordseite zeigt in den eckigen Umrissen ihrer Körperstellung eine echt michelangeleske Bewegung des jugendlich schlanken und kräftigen Körpers mit kontrastierenden Biegungen und Reckungen aller Glieder, die in der ausstudiert reichen, aber nachlässigen Kleidung alle deutlich hervortreten. Aber das Motiv dieser Aktion scheint auf den ersten Blick mehr als sonst bei Michelangelo einfach und natürlich vom Kopf bis zu den Füfsen durchzugehen. Die Sibylle sitzt sehr entschieden, wie die meisten anderen, ganz im Profil, mit den Schenkeln entlang der Kante der Bank, die Kniee möglichst dicht herangezogen, wie um möglichst sicher nicht nach vorn hinabfallen zu können. Aber indem dies Motiv, welches bei den Sklaven oberhalb die Hauptrolle spielt, auch hier noch wieder deutlicher mitspielt, als bei den anderen Hauptfiguren, wirkt es zugleich mit der Aktion des Oberkörper zusammen. Die Brust nach der Wand hin gewendet, Rücken und Schultern nach vorn, sind die beiden Arme quer ausgebreitet erhoben und halten ein grofses aufgeschlagenes Buch in Querfolio entlang der Wand des Hintergrundes, über der Bank schwebend in der Luft. Und diesem Buche ist offenbar das linke Knie mit der stark auf die Fufsbank auftretenden Fufsspitze entgegen gehoben. Diese kombinierten Reckungen und Streckungen sind natürlich nicht dazu bestimmt, lange unverändert in demselben zu verharren, sondern stellen nur einen kurzen, eben fixierbaren Durchgangsmoment einer Reihe von Bewegungen dar, zu der man sich hinzudenken muss, was vorhergeht und nachfolgt. Es handelt sich offenbar darum, das hoch erhobene Buch von einer Stelle zur anderen zu nehmen und zu legen, und diese beiden Orte sind das hoch erhobene Knie der Sibylle, auf dem sie das Buch breit über ihrem Schofse zum Lesen aufschlagen kann, und ein Repositorium an der Wand hinter ihr, wo dasselbe für gewöhnlich seinen Platz hat. Aber es fragt sich, von welchem dieser beiden Orte es weg und an den anderen gebracht werden soll, und beide Kombinationen sind gemacht worden.

Das Einfachste und Natürlichste scheint, wenn wir das Bild für sich betrachten, dass wir mit H. Grimm annehmen, die Sibylle greife nach dem Buche, um darin zu lesen. Denn während sie es hinten über dem Repositorium in die Höhe hebt, blickt sie über ihre linke Schulter vorwärts hinab, wo sich das Knie entgegen hebt, wie um es aufzunehmen, und, wenn man einen Gegenstand gefasst hat, um ihn von einem Orte weg an einen anderen zu legen, blickt man sofort nicht mehr dahin, wo er gelegen hat, sondern wo er hinkommen soll. Wenn diese Erklärung die richtige wäre, so hätten wir es hier einmal trotz der eckigen Umrisse auch bei Michelangelo mit einer so einheitlich motivierten Aktion einer ganzen Figur zu thun, wie bei einer antiken. Aber man kann auch wohl mit Springer annehmen, dass die Sibylle an dem Knie vorbei »aus dem Bilde heraus nach unten blickt«, d. h. also in die Kapelle hinab, dass, wie er weiter hinzu fügt, »ihre Aufmerksamkeit auf ein Ereignis der Aufsenwelt gerichtet« ist, und dass sie das Buch zuvor auf dem Schofse aufgeschlagen gehabt hat, um darin zu lesen, nun aber weglegt, um an dem Knie, auf dem es gelegen hat, vorbei in die Tiefe blicken zu können. Dies käme auf dasselbe hinaus, was ich als Vermutung bereits bei dem alten Propheten Jeremias ausgesprochen habe, dass bei diesen beiden Hauptpersonen hier oben am Rande der Decke, welche dem Altare der Kapelle zunächst sitzen, noch entschiedener

als bei den übrigen daran zu denken ist, als wären sie wirklich und leibhaftig in der Kapelle anwesend und bei dem, was hier unten am Altare vor sich geht, gegenwärtig. Und wenn wir bei dem ruhig dasitzenden Alten den Eindruck erhalten, als blickte er lange und nachdenklich da hinunter, so wäre hier dargestellt, wie die junge, lebendige Frau mitten in ihrer eifrigen Beschäftigung sich plötzlich unterbricht, weil sie im Augenblick bemerkt, dass sich da unten etwas vorbereitet, woran sie Teil nehmen will. Dies wäre nun denn doch wieder ganz im Stile von Michelangelo, die eine Handlung durch die andere unterbrochen und beide zugleich in den entgegengesetzten Aktionen des Knies, der Arme und des Kopfes zum Ausdruck gebracht, und dies spricht entschieden mehr für die Erklärung von Springer. Nur den Charakter »einer bis zur Leidenschaft gesteigerten heftigen Bewegung« kann ich dann erst recht nicht mit ihm darin erblicken. Denn es gehört doch keine Leidenschaft dazu, ein Buch, in dem man gelesen hat, weggzulegen, weil man auf etwas anderes aufmerksam wird, und der Gesichtsausdruck der Sibylle zeigt keine Spur von leidenschaftlicher Erregung. Der eine der beiden Knaben, die hinter ihren Knien auf der Bank hocken, flüstert dem andern etwas zu, indem er hinter sich auf die Sibylle deutet. Vielleicht überlegen sie miteinander, warum sie plötzlich das Buch weglegt.

Ich kann mit diesem Bilde nicht abschliefsen, ohne auch noch auf das Kostüm zu kommen. Alle Sibyllen sind reich und sorgfältig gekleidet. Es fehlt auch dieser schönen Dame nicht an fein gewählter Toilette, wie denn auch ihre blonden Zöpfe sehr künstlich und fest aufgesteckt und mit einem weifsen Tuche eingebunden sind. Aber übrigens hat sie es sich bei ihrer Arbeit etwas bequem gemacht, so dass sie stark dekolletiert erscheint. Michelangelo hat sonst, nicht nur hier, sondern fast in allen seinen Einzelfiguren, Statuen und gemalten, entweder nur einen völlig nackten, idealen Naturzustand der Unschuld, oder eine vollständig anständige Bekleidung. Hier haben wir einmal das ganz vereinzelte Beispiel, dass er auch ein »Negligé« darstellt. Denn so ist es offenbar gemeint. Zwei Gewänder hat die Sibylle an, ein weifses Hemd, das bis auf die Füfse herabhängt und darüber eine Tunika von schwerem, dunkel glänzendem Stoff (wenn ich nicht irre, grün) mit hellem Unterfutter und Besatz. Der Saum dieses Kleides ist über dem linken Knie nach oben umgeschlagen, wie um das Oberzeug zu schonen, wenn das Buch auf dem Schofse liegt, und so kommt nun der kräftig aufgestemmte Unterschenkel in dem weich anschmiegenden Hemde vollkommen deutlich zum Vorschein. Nach oben aber reichen beide Gewänder nur bis unter die Achseln, und sind hier, da das Kleid an der Seite aufgeschnürt ist, nur noch durch den Gürtel zusammengehalten, die schönen Schultern, Nacken und Arme ganz blofs. Ein drittes Gewand aber hat sie ganz ab- und hinter sich auf die Bank gelegt, und dies ist offenbar ihr eigentliches Hauptoberkleid. Ein Ärmel hängt hinter ihr von der Bank herab. Man sieht deutlich in dem steifen Stoff die Falten, die der Ellbogen gebildet hat; die enge gesteppte Manchette mit weifser eingereihter Krause stöfst unten am Rande der Fufsbank auf, mit welcher der linke Fufs unterstützt ist.[1] Es ist wohl anzunehmen, wenn die Ärmel lang und unten eng bis auf die Hand reichen, dass dazu auch ein hoher, eng an den Hals anschliefsender Kragen gehört, dass also das ganze Kostüm mit diesem Kleide einen sehr festen, decenten Anzug darstellen würde, der eben nur für den Augenblick und in der Einsamkeit etwas gelockert ist. Wenn wir uns die ganze Situation der Figur als ein Abbrechen in einer bisher ungestörten, einsamen Beschäftigung zurechtlegen, so kann dies noch

[1]) In der hier beigegebenen Skizze nicht deutlich zu erkennen.

weiter anschaulich in der Art in Gedanken fortgesetzt werden, dass wir uns ausmalen, wie sie sich schnell auch wieder für die beginnende Feier, an der sie teilzunehmen denkt, ordentlich anziehen will.

Wenn ich am Ende versuche, meine mancherlei profanen Betrachtungen über die ganze Reihe der Propheten und Sibyllen zu einem Totaleindruck zusammenzufassen, so kann ich überhaupt nicht sagen, dass derselbe ein sehr einheitlicher ist, sondern wie sie äufserlich, Männer und Weiber, alte und junge nebeneinander, aber ohne Zusammenhang miteinander dasitzen, so finde ich sie auch in Stimmung und Handlung sehr verschieden. Namentlich kann ich keineswegs mit Springer finden, sie seien alle »aus der Ruhe ihres Daseins gerissen und ihre Seele in die tiefste Bewegung versetzt«. Vielmehr möchte ich, wenn ich einen gemeinsamen »Grundton der Stimmung« bezeichnen soll, eine gewisse vornehme Gelassenheit in dem Wechsel der teils ruhigen, teils lebhaft arbeitenden Momente ihres Geisteslebens wiedererkennen. Und noch weniger kann mir die Idee von H. Grimm einleuchten, der sich den Geisteszustand dieser Männer und Frauen dadurch zu veranschaulichen versucht, dass er sich denkt, sie seien für Jahrtausende »hinabgestiegen in die verborgenen Klüfte der Erde« u. s. w. Vielmehr scheint mir ihnen allen das Lebenselement der »Heitre des Tages«, das sich der homerische Held von Zeus erfleht, reichlich verliehen zu sein. In den verschiedensten Abstufungen von Ruhe oder selbst Zerstreutheit, bis zu angestrengtem Nachdenken oder selbst Entzückung, stellen sie die Geistesarbeit des hochgebildeten Individiums meist im Anschlusse an literarische Thätigkeit, Beschäftigung mit dem Studium von Büchern oder auch Ansätze zu eigener Schriftstellerei, aber eigentlich nur einmal als ruhiges Lesen und keinmal als anhaltendes Schreiben dar, sondern vielmehr in der Unterbrechung dieser handgreiflichen Geschäfte des Studierens, in den Pausen des Blätterns, Nachschlagens, Notierens u. s. w., welche dem eigenen Nachdenken am meisten freies Spiel lassen und also grade die individuellste Entwickelung der Gedanken repräsentieren. Und diese Gedankenarbeit drücken sie in allerlei Graden und Abstufungen der Stimmung und des Tempo der Bewegung, in die sie dadurch versetzt werden, aus. Nur die volle, helle Freude und Befriedigung an einem klar erfassten und festgehaltenen Endergebnisse der Betrachtung, den reinsten Abschluss der Mühe des Nachdenkens, finde ich doch nirgends bei ihnen ausgesprochen.

So stellen Propheten und Sibyllen das Leben des Menschen, ohne Unterschied von Weib und Mann auf der reifsten Stufe der individuellen geistigen Entwickelung dar, welcher auch die kraftvollste Maschine des Leibes nur als fügsames Werkzeug dienen muss, nicht als Lebenselement, in dem die Stimmung sich hingebend ergeht. Und so bilden sie den höchsten Abschluss der Reihe von typischen Zuständen, in welchen uns der Mensch in den anderen untergeordneten Darstellungen rings um sie her an den Zwickeln entgegengetreten ist, von dem rekelhaft urnatürlichen Sichgehenlassen der Rüpel, durch das kindische Treiben der Karyatiden, den freien Anstand der gröfseren Kinder und die tüchtige Dienstbarkeit der Sklaven, über welche sich das reine Geistesleben als Selbstzweck des Lebens nach moderner Kulturansicht erhebt und nach den höchsten Zielen strebt. Aber freilich auch da noch immer mit dem Rest des Gefühles: »es irrt der Mensch, so lang er strebt«, mit einem unablässigen Auf und Ab des Ringens mit eigener Geisteskraft nach dem, was zuletzt nur als freie Gabe des Himmels, als Gnade dem Menschen geschenkt oder verliehen wird. Und wenn nun alles dies hier so naturalistisch, wie mehr oder weniger leibhaftig gegenwärtig, oben rings über den Wänden und um die Decke der Kapelle dargestellt ist, um da gewissermafsen eine ideale Gegenwärtigkeit der Menschheit von der niedersten

bis zur höchsten Stufe bei den heiligen Handlungen, denen die Kapelle dient, zu repräsentieren, so können wir sagen, verkörpern alle diese Naturmenschen und Geistesheroen den sehr ungleichen passiven oder aktiven Anteil, mit dem sie doch alle bestimmt sind, in dem Heilsleben der Kirche persönlich mit aufzugehen, die einen, indem sie in dunkelem Drange und ohne viel Bewusstsein und Gedankeninhalt nur dieselbe Luft mit dem Heiligsten, das da als gegenwärtig verehrt wird, atmen, die andern, indem sie sich erlauben dürfen, neben der Hingabe und Unterordnung an und unter die allgemeine Andacht noch ihren eigenen Gedanken über die höchsten Fragen des Lebens forschend nachzuhängen.

Wenn sich mir diese, wie man wohl sagen kann, echt katholische Idee von der Einbeziehung der verschiedensten Bildungsstufen des Menschen in das eine Mysterium des Kultus als ein Gesamteindruck von diesem farbenprächtigen Bilde des menschlichen Lebens im feierlichsten Heiligtume aufdrängt, so hat sie wenigstens das für sich, dass sie nicht in das Werk des Künstlers hineingetragen, sondern aus ihm als Ergebnis gewonnen ist. Sie stellt also eine Leistung des Künstlers dar, die er als Frucht seines lebendigen Schaffens an uns hervorgebracht hat, während zur Erweckung von Reminiscenzen aller möglichen theologischen oder religiösen Wahrheiten, die man als aus anderen Quellen längst gewonnenen Gedankeninhalt in die Kunstwerke hineinlegt, auch beliebige andere, viel geringere Bilder oder Symbole genügt haben würden. Und der derbe, energische Michelangelo wird gewiss nichts dagegen haben, wenn man neben dem, was die Kirche da unten lehrt und feiert, und was er ja zuletzt auch soll verherrlichen helfen, doch mit ihm und seinen gemalten Menschen menschlich seine Lust an der Erscheinung in ihrem natürlichen Spiel und Reichtum hat. Ja selbst sein hoher Gönner und Auftraggeber, Se. Heiligkeit, der alte Haudegen Papst Julius II, nimmt es uns am Ende nicht übel.

(Schluss folgt.)

EINE ZEICHNUNG VON MICHAEL WOLGEMUT

VON SIDNEY COLVIN

Unter den Erwerbungen, welche das Kupferstichkabinet des britischen Museums im vergangenen Jahr machte, befindet sich u. A. eine aus der Sammlung des Mr. William Russell stammende Federzeichnung in Bister von äufserst sorgfältiger Ausführung. Dargestellt ist Gott Vater als Weltschöpfer, umgeben von einer Bandrolle und reichem architektonischen und heraldischen Ornament, Laub- und Bandwerk. Die Zeichnung, auf einem Blatt Papier von 382 : 248 mm Gröfse, stimmt in jeder Beziehung mit dem grofsen Holzschnitt in Hartmann Schedels Weltchronik Fol. 1 verso überein. Sie ist unzweifelhaft das Original hierzu und demzufolge mit Zuverlässigkeit als ein authentisches Werk Wolgemuts zu betrachten; um so mehr, als dessen Gehülfe bei der Ausführung jenes Unternehmens, sein Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff, ein Künstler von weit geringerem Rufe, schwerlich für irgend etwas Anderes als die unbedeutenderen Illustrationen des Werkes verantwortlich gemacht werden kann.

Bei der Seltenheit hervorragender oder sicher beglaubigter Zeichnungen von der Hand des grofsen Nürnberger Quattrocentisten beansprucht dieses Beispiel offenbar ganz besonderes Interesse. Es dürfte zudem seine Zeichnungsweise und seinen Stil aus den Tagen, da Albrecht Dürer als Lehrling in seiner Werkstatt arbeitete, nach jeder Seite hin illustrieren. Gestalt und Typus der Hauptfigur weichen von dem für ähnliche Stoffe herkömmlichen nicht ab. Man vergleiche die drei wohlbekannten Stiche Martin Schongauers, Bartsch No. 70, 71, 72. Die sich ringsum ausbreitende Gewandung mit ihren schweren eckigen Falten verrät, bis zu welchem Grad die Kunst Wolgemuts von vlämischen Vorbildern beeinflusst war. Die Strichführung sowohl in der Hauptfigur als in dem reich angelegten Nebenwerk ist kühn und frei, Hände und Gesicht ausdrucksvoll und schlicht gezeichnet und die Kindergestalten, die oben im Laubwerk herumklettern, haben schon etwas von der Anmut der Renaissance. Eine Vergleichung der Zeichnung mit dem Holzschnitt, der nach ihrer Übertragung auf den Holzstock ausgeführt worden, legt die Unfähigkeit der älteren Holzschneider, die Arbeit eines Meisters mit allen ihren Feinheiten wiederzugeben, recht deutlich an den Tag — selbst nach den Verbesserungen, welche damals gerade durch die vereinten Bemühungen Wolgemuts und des Verlegers Anton Koburger in diese Technik eingeführt worden waren. Gesichtszüge und Ausdruck sind geradezu karrikiert, und die feinen und bestimmten Linien des Originals haben ein solches Aussehen gewonnen, dass eine Gegenüberstellung des Holzschnittes mit dem Vorbild für sich selbst spricht. Wir geben auf der beifolgenden Tafel ein Facsimile der Zeichnung in Zweidrittel der Originalgröfse, und auf Seite 111 eine noch mehr verkleinerte Nachbildung des Holzschnittes. (Im Original stimmen beide in den Dimensionen überein.) Man wird nur sehr wenig Unterschiede zwischen der Zeichnung und dem Holzschnitt bemerken, abgesehen von solchen, die aus der mangelhaften Fertigkeit des Formschneiders entspringen. Die Worte auf dem Schriftband oberhalb des Schöpfers lauten verschieden. (Auf der Zeichnung sind sie mit roter



Ipse dixit et fcā
sūt ipe mādau ꝫ
creata sūt
Ps 32.

Farbe geschrieben, von deren Wiedergabe wir bei unserem Facsimile absehen zu dürfen glaubten.) Sodann sind einige untergeordnete Punkte im Beiwerk der Zeichnung verändert, wie z. B. das ornamentale Muster auf dem Streifen, der sich quer unter der Komposition hinzieht. Die Wappenschilde, die auf dem Holzschnitt leer geblieben, sind auf der Zeichnung farbig ausgefüllt: der zur Linken zeigt einen wilden Mann, der in der einen Hand eine Keule und in der anderen einen nicht recht erkennbaren Gegenstand hält, der zur Rechten einen Pelikan, der seine Jungen füttert. Ich war nicht im Stande, diese Wappen in irgend einem der alten deutschen Wappenbücher nachzuweisen, und in Anbetracht ihrer nachlässigen Ausführung halte ich sie nicht für ursprünglich, sondern für eine Zuthat von späterer Hand; doch sind sie zu sehr zerstört, um ein sicheres Urteil zuzulassen.

Ein anderer und wichtigerer Unterschied zwischen der Zeichnung und dem Holzschnitt besteht in dem unfraglich echten Datum 1490, das erstere auf der Schriftrolle unten trägt, während in letzterem dieselbe Rolle leer ist. Wir erfahren daraus, dass der Meister mit den Zeichnungen für Hartmann Schedels Chronik bereits ein Jahr vor der Unterzeichnung des Kontrakts begonnen hatte, der zwischen ihm und Pleydenwurff einerseits und Sebald Schreyer und Sebastian Kammermeister, welche das Kapital für das Unternehmen lieferten, anderseits abgeschlossen ward (den 29. Dezember 1491). Der Plan hierzu muss demnach von dem betriebsamen Koburger schon einige Zeit vor der Beendigung seines anderen grofsen Illustrationswerkes, des »Schatzbehalter«, gefasst worden sein.

An Interesse gewinnt unser Blatt noch im Zusammenhang mit der Geschichte und Genesis der Nürnbergischen Chronik durch den Umstand, dass die Rückseite einen Abschnitt des Entwurfs für das Werk selbst von der Hand Schedels zeigt, den wir auf Fol. 12 recto der lateinischen Ausgabe von den Worten »de hominibus« (Zeile 19 von oben) bis zu den Worten »cum rostris« (Zeile 53 von oben) mit einigen wenigen leichten Änderungen, Weglassungen und Zusätzen wiederfinden. Weggelassen ist u. A. der auf die Pygmäen bezügliche Abschnitt. Der Text ist an dieser Stelle auf beiden Rändern mit Holzschnitten versehen, welche die mannigfaltigen, seltsamen und ungeheuerlichen Menschenarten versinnlichen, wie sie lange Zeit hindurch in traditioneller Gestalt in den Manuskripten des Isidor und Orosius und verschiedener mittelalterlicher Miscellaneen sowie auf den Rändern der Mappae mundi vorkommen. Unter diesen Holzschnitten erscheinen auch die Pigmäen, obschon diese sich im gedruckten Text nicht finden. Offenbar hat der Künstler nach einem handschriftlichen Entwurf gearbeitet, auf welchem der betreffende Passus noch nicht ausgefallen war, ähnlich jenem auf der Rückseite unserer Zeichnung. Nun erhebt sich natürlich die Frage, ob noch andere Fragmente gleicher Art und Bedeutung von Schedels Manuskript mit Zeichnungen existieren. Ist die Sammlung seiner Manuskripte in der Münchener Bibliothek (die, wenn ich recht berichtet ward, sich auf zwölf Foliobände beläuft) schon einmal auf solche Zeichnungen hin vollständig durchsucht worden?

Sei dem, wie ihm wolle, ich war der Meinung, die vorstehende Zeichnung mit ihren handschriftlichen Notizen hätte hinreichend künstlerischen und bibliographischen Wert, um den weiteren Gelehrtenkreisen mitgeteilt werden zu dürfen.

STUDIEN ZU GIOTTO

VON KARL FREY

(Schluss)

Nach Crowe's und Cavalcaselle's Ansicht[1]) müssten folgende Möglichkeiten aufgestellt werden: Der jugendliche Giotto ist entweder nach der Beendigung des ersten Fresko's an der linken Längswand sofort zu der rechten übergegangen, die er ganz oder nur zum Teil (Nr. 16 und die letzten Bilder) mit Darstellungen versehen hätte. — Demnach wären vielleicht die übrigen Fresken links von Nr. 2 an bereits vorhanden oder doch in Arbeit gewesen. Warum begannen dann aber die unbekannten Maler derselben erst mit Nr. 2 statt mit Nr. 1? Auch bei der Annahme des umgekehrten Weges: — Erst die rechte Wand, dann das erste Fresko links — würde dieselbe Frage entstehen, ohne genügende Antwort zu finden. — Oder aber die unbekannten Meister der linken Längswand traten nach Giotto ein, vielleicht, weil derselbe abberufen wurde oder irgendwie verhindert war, und weil die Kirche doch ihres Schmuckes bedurfte. Dann ist es unerklärlich, warum Giotto, bevor er an den »Tod des Herrn von Celano« ging, nicht erst die andere Freskenreihe vollendete; und hat er Nr. 1 links zuletzt, nach den Bildwerken der rechten Wand, ausgeführt, warum wurde dann der ganze Freskencyklus von hinten begonnen? Noch eine Kombination soll erwähnt werden: Giotto und die unbekannten Meister malten gleichzeitig; die einen von Nr. 2 an, der andere, Giotto, von Nr. 15 bis 28 und Nr. 1, oder umgekehrt. Dann wäre zwar noch immer eine Erklärung wegen der Aufeinanderfolge der Fresken, besonders des ersten links, erforderlich, zugleich aber würde man die Erfindung der Malereien Giotto und seinen Genossen absprechen müssen. Zu diesem Schlusse gelangt man überhaupt, sowie man in den Fresken Werke mehrer Maler erblickt, welche nicht zu einander in dem Verhältnisse von Meister und Gehülfen stehen, denen etwa die Vollendung des Einen oder des Anderen nach des Meisters Angaben und Entwürfen zuzuschreiben wäre. Somit wäre ein von Anderen aufgestellter, fester, abgeschlossener Plan vorauszusetzen, bei dem es nichts verschlug, in welcher Reihenfolge die einzelnen Teile desselben zur Ausführung gelangten; und als zunächst liegend würden wir in den Franziskanern Assisi's, bezüglich in dem Ordensgeneral oder -Provinzial die oder den Auftraggeber vermuten.

In der That, in der Geburtsstadt des hl. Franz, an dem Schauplatze seines Wandels und seines Wirkens, an dem Orte, wo sich nach dem Tode des Stifters das Hauptheiligtum des Ordens, die Basilica di San Francesco, erhob, da mochte auch der eigentliche Herd für die unaufhörlich neue Blüten treibende Legende sein. Die Brüder des Konventes von Assisi erscheinen gleichsam als die berufenen Hüter und Pfleger der Tradition ihres Heiligen; von ihnen werden, wie ich mir

[1]) S. Juliheft 1885.

denke, nicht wenige der Züge zu dem Bilde stammen, welches Bartholomaeus Pisanus[1]) zu Ende des Trecento, anno 1385, in der Parallele zwischen Christus und dem hl. Franz entworfen hat; von ihnen stammt nicht minder ein Teil der historisch-legendarischen Notizen, welche jener in Südfrankreich heimische Mönch zu seiner »Chronica viginti quattuor generalium ordinis sancti Francisci«,[2]) etwa gleichfalls aus dem Ende des Trecento, nach oder um 1374, benutzt hat; von ihnen wird auch über ein Jahrhundert zuvor der hl. Bonaventura bedient worden sein, als derselbe im Auftrage des Generalkapitels von Narbonne im Jahre 1260 an die Abfassung der Vita[3]) des hl. Franz ging, welche der legendarischen Tradition eine feste und für lange Zeit gleichsam kanonische Gestaltung gewährte. Diese Fratres können demnach auch Giotto und seinen Genossen den Stoff zu den einzelnen Darstellungen vorbereitet haben, sei es nun, dass sie den Malern von den Thaten und Wundern ihres Heiligen erzählten, oder dass sie eine der geschriebenen, im Ordenskonvente unzweifelhaft vorhandenen Biographien[4]) dazu anwiesen. Den Künstlern freilich blieb dann die Aufgabe, aus der Fülle der einzelnen Ereignisse das für ihre und der Besteller Zwecke Brauchbare auszuwählen. So fragen wir zunächst, welche Version von den verschiedenen Legenden über den hl. Franz bei den Malereien zu Grunde gelegt worden ist?

Die katholische Religion begnügt sich nicht mit der Bibel und mit ihrem Inhalte. Mag es sich durch den Verlauf der historischen Entwickelung oder aus anderen Gründen erklären, vielleicht dadurch, dass sich Reste anderer alter Überlieferungen und Formen aus anderen alten Kulturen in ihr lebendig erhalten haben oder nachgeahmt worden sind, sie gestaltet den Lehrinhalt allmälig reicher, sie baut das christliche

---

[1]) In der Nazionale von Florenz befindet sich ein Exemplar der seltenen editio princeps dieses Buches, Mailand 1510. — Die Königliche Bibliothek zu Berlin besitzt ein Exemplar der Ausgabe Mailand 1513. Ich benutze: liber aureus inscriptus liber conformitatum vitae beati, ac saraphici (sic) patris Francisci ad vitam Jesu Christi — — Bononiae, apud Alex. Benatium — 1590; s. G. Voigt: die Denkwürdigkeiten des Minoriten Jordanus von Giano in den Abhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Bd. 12, Jahrg. 1870; historisch-philologische Klasse Bd. 5; Einzelausgabe 1871.

[2]) S. Zusatz II am Schlusse dieses Teiles.

[3]) Vita di Bonaventura in den Acta Sanctorum, 4. October, Antwerpen 1768, p. 742 ff.; benutzt wurden die Edition von Wichart, Soest 1847, und nachträglich Amonius: Vita Sancti Francisci a Divo Bonaventura composita et Legenda Trium Sociorum. Rom, Monaldi 1880. Darin heisst es p. 20 resp. p. 4: Ad hujus tam venerabilis Viri vitam — describendam indignum et insufficientem me sentiens, id nullatenus attentassem, nisi me fratrum fervens incitasset affectus, generalis quoque Capituli concors induxisset instantia cet. — Const. Suysken in den Acta fügt Narbonne hinzu; s. auch Voigt a. a. O. p. 436. — Amonius in der Vorrede zu der Legenda antiqua des Thomas von Celano (a. a. O. p. 8) behauptet, Bonaventura habe seine Legende, die Legenda nova, anno 1266 ediert. Nach der handschriftlichen Chronik der 24 Generäle that er das vielmehr 1261. Letzteres Datum schlösse jedoch nicht aus, dass er in Narbonne 1260 darum gebeten oder dazu beauftragt worden sei.

[4]) Salimbene chronica in Mon. hist. ad prov. Parm. et Plac. pert., Parma 1857, p. 60 erwähnt multa (miracula), quae scripta non sunt; dazu Wadding: Annales Minorum II, p. 240: — gravem et candidam ex omnibus Legendam contexuit sanctus Bonaventura, id rogante universo fermo Sodalitio (eben die vorliegende Vita). Deinde breviorem concinnavit aliam, quae distribuitur per Officium recitandum in solemnitatibus sancti Francisci. (Diese kürzere Vita ist bis jetzt unbekannt.) S. die chronica 24 generalium sub fratre Crescentio ad ann. 1245 und sub Bonaventura ad ann. 1261.

oder besser kirchliche Gebäude nach allen Seiten aus; vor Allem, sie bedarf vermittelnder Instanzen und Institutionen, welche das Göttliche dem Menschen näher bringen und verständlicher machen, mag man nun an den Stellvertreter Christi auf Erden denken, oder an die fürbittende Mutter Gottes, die Himmelskönigin, oder an die grosse Schaar von Heiligen und Märtyrern, mit denen der christliche Himmel allmählich bevölkert worden ist. Neben die heilige Schrift tritt als ein gleichberechtigter Faktor die Tradition. Zahllose, sich beständig mehrende Legenden, oftmals Gebilde von hoher poetischer Kraft und Schönheit, führen das Leben und die Wunderthaten der christlichen Zeugen und Streiter den Gläubigen zur Erbauung und zur Nacheiferung vor. Doch haben diese Äufserungen eines christlichen oder besser katholischen Glaubenslebens nicht überall und in gleichmäfsiger Weise Ausbildung gefunden. Es hat Zeiten gegeben, wo kirchliche Sage und Tradition nur geringen Zuwachs erfuhren, im Gegensatz wiederum zu anderen Perioden, in denen das christliche Gefühl hell aufflammte, der christliche Legendenschatz die ausgedehnteste und wertvollste Bereicherung erfuhr. Und zu diesen letzteren gehört das Zeitalter der Kreuzzüge, besonders das XII und XIII Jahrhundert, als sich der Marienkult hob und ausbreitete und z. B. in den Litteraturen der verschiedenen Völker die zartesten Blüten zeitigte, als Franz von Assisi, von innerem Drange getrieben, auftrat, und sein Leben und seine Thaten innerhalb der weiten Kreise seiner Anhänger zu einer Reihe übernatürlicher Erscheinungen und Wunder umgedichtet wurden, zu denen fromme wie kirchliche Bedürfnisse, das Herz wie die politische Klugheit immer neue Züge und neue Erfindungen hinzutrugen. Schon die früheste Biographie des Thomas von Celano,[1]) im Auftrage von Papst Gregor IX anno 1228 bis 1230 unternommen, gleichsam die litterarische Fixierung der Prozessakten in Sachen der Heiligsprechung des Ordensstifters, ist durch und durch mit wunderbaren Elementen vermischt und steht gewissermafsen im Gegensatze zu den gelegentlichen Äufserungen eines Jordanus di Giano,[2]) welche zwar dessen gläubige Verehrung für den Meister bekunden, doch frei von allem Sagenhaften, mehr der Wirklichkeit entsprechen. Auch die Zusätze, welche Thomas von Celano auf Befehl des Ordensgenerals Crescentius anno 1246 als vita secunda[3]) verfasst hat, zeigen den

---

[1]) S. Acta Sanctorum a. a. O. p. 683 ff.; ich benutze die Ausgabe der Vita prima et secunda von Amoni, Rom 1880.

[2]) S. Voigt a. a. O.; von Neuem ediert in Analecta Franciscana, Bd. I. Quaracchi (presso Firenze) 1885. Diese Memoiren, wiewohl erst 1262 verfasst, beruhen doch auf Selbsterlebnissen zur Zeit des heiligen Franz.

[3]) Ebenfalls gedruckt bei Amonius (s. Anmerkung 1), welcher in seiner Vorrede (p. 6 und p. 8) als Abfassungszeit das Jahr 1244 circiter angiebt; vielleicht nach Salimbene (a. a. O. p. 60), der zum Jahre 1244 erzählt: Hic (frater Crescentius de Marchia Anchonitana) praecepit fratri Thomae de Cellano, qui primum legendam beati Francisci fecerat, ut iterum scriberet alium librum, eo quod multa inveniebantur de beato Francisco, quae scripta non erat. Et scripsit pulcherrimum librum tam de miraculis, quam de vita, quem appellavit: *Memoriale beati Francisci in disiderio animae.* Doch braucht deshalb die Abfassungszeit des »Memoriale« keineswegs in das Jahr 1244 gesetzt zu werden. Bonghi: Francesco d'Assisi. Città di Castello 1884 p. 87 nennt das Jahr 1246. Voigt (a. a. O. p. 459) glaubt nach Wadding (II p. 240), dass der zweite Teil der »vita secunda et amplior« unter dem Nachfolger des Crescentius, Johannes von Parma (General seit 1247), hinzugefügt sei. Das ist auch die Meinung des Anonymus (sub fratre Crescentio 1245 und sub fratre Johanne de Parma 1253), nach welchem Johann von

gleichen sagenhaften Charakter. Beide Biographien, die vita prima wie ihr Anhang, haben, wie eine Vergleichung lehrt, nicht das Material zu den Fresken in Assisi gegeben; auch nicht der Bericht der Tres Socii, fra Leone, fra Rufino und fra Angelo, welche ebenfalls auf Befehl des Ordensgenerals Crescentius im Jahre 1246,[1]) im Anschluss an die erste vita des Thomas von Celano anno 1228/1230 und zu ihrer Ergänzung einige Begebenheiten und Wunder aus dem Leben Christi »velut de amaeno prato quosdam flores qui arbitrio nostro sunt pulchriores« berichten. Auf Grund der genannten Lebensbeschreibungen[2]) und noch anderweitiger Notizen, besonders aber auf Grund der Legenden des Thomas von Celano, mit denen er häufig fast wörtlich übereinstimmt, hat Bonaventura seine zwei Biographien des hl. Franz verfasst — gravem et candidam ex omnibus Legendam contexuit. — Deinde breviorem concinnavit aliam, quae distribuitur per Officium recitandum in solemnitatibus sancti Francisci —, welche, wie erwähnt, an die Stelle der einzelnen Wundergeschichten mit oft verschiedenen Versionen einen zusammenhängenden, in 16 Kapiteln nach sachlichen Kategorien geordneten, kanonischen Bericht setzen. Derselbe hat offenbar den Künstlern Assisi's, bezw. den Auftraggebern zum Führer gedient. Wir vergleichen im Folgenden die Darstellungen, zunächst nach Gegenstand und Reihenfolge, mit der Legende des Bonaventura, wobei sich Gelegenheit finden wird, auch die übrigen Biographien zur Ergänzung mit heranzuziehen; danach werden wir uns mit der stilistischen Würdigung der Fresken eingehend beschäftigen. Ich muss nun verzichten, die Legende des hl. Bonaventura mit allen Einzelheiten vorzuführen. Nur die Hauptmomente können der Reihe nach beachtet werden, zumal da Bonaventura keineswegs streng systematisch erzählt, vielmehr sich häufig wiederholt. Eine Beschreibung des Lebens des hl. Franz für kunsthistorische Zwecke haben Crowe und Cavalcaselle, wohl im Grossen und Ganzen ebenfalls nach Bonaventura, gegeben.

Bonaventura: Kapitel I. 1) Preis des Franciskus, der bereits schon vor seiner Konversion, »inter vanos hominum filios«, durch den göttlichen Beistand weder den Verlockungen des Fleisches, noch der Gier nach irdischem Gewinn folgte, sondern aus Mitleid mit den Armen von Kind auf barmherzig und freigebig war. 2) Und dieser Zug wuchs beständig. Besonders seitdem Franciskus anfänglich einmal einen Armen abgewiesen hatte, gelobte er sich, sein Herz nie mehr dem Mitleid zu verschliefsen. Auch andere Tugenden, wie fast übermenschliche Geduld und Langmut, verbunden mit Sanftmut und einnehmendem, menschenfreundlichen Wesen,

---

Parma den Thomas mehre Male (multiplicatis letteris) aufforderte, die Vita zu vollenden. Doch ist dem nicht so, da Thomas von Celano am Schlusse der Vorrede seiner Vita secunda (s. Amoni) sich an Crescentius mit der Bitte wendet, die Fehler zu verbessern und das Überflüssige zu entfernen, corrigendo errata, et superflua resecantes.

[1]) S. Acta Sanctorum a. a. O. p. 723. Die Widmung ist an den General Crescentius gerichtet; das Datum heifst dort aber: Data in loco Graecii III idus Augusti anno Domini 1247. Wadding las 1246. Amoni hat diese Legende ebenfalls ediert (Rom 1880), ein einfacher Abdruck nach dem Codex Vaticanus; in Folge davon sagt er nichts über das Datum, welches in seinem Text, am Ende des Widmungsbriefes, sogar lautet: Data in loco Graeci III. Idus augusti anno Domini MCCLXVI, wohl von Amoni für MCCXLVI verdruckt. Nach dem Anonymus haben die drei Genossen den Auftrag zur Abfassung der Legende auf dem Generalkapitel von 1245 erhalten. Damit würde 1246 stimmen.

[2]) Zusammengestellt bei Wadding a. a. O. mit dem Supplement von Sbaralea, Rom 1806; bei Hase: Franz von Assisi; bei Voigt a. a. O. p. 455 ff.; bei Bonghi a. a. O. cet.

zierten ihn und liefsen die Fülle der göttlichen Gnade in ihm wirksam erkennen. 3) Die Gläubigen begegneten ihm deshalb auch mit grofser Verehrung. Als eines Tages Franciskus durch Assisi ging, zog ein Mann in der Einfalt seines Herzens, auf Eingebung Gottes, wie man glaubte, seinen Mantel aus und breitete ihn ehrfurchtsvoll vor die Füfse des Jünglings.

Fresko I.[1]) Franciskus (bereits hier wie auf allen folgenden Bildern mit dem Heiligenschein) ist im Begriff, von links her auf den Mantel zu treten, den der auf der Erde knieende Mann vor ihm ausbreitet. Je zwei Begleiter sind Zeugen des Vorganges, welcher auf dem Marktplatze von Assisi, vor dem antiken Minervatempel abspielt, an den sich zu beiden Seiten Gebäude anschliefsen; dasjenige links mit dem »Torre della città« ist vielleicht der ehemalige Kommunepalast.

Wie man sieht, hat der Maler den immerhin doch unbestimmten Angaben der Quelle eine feste Gestalt zu geben gesucht. Für das allgemeine »Francisco aliquando per civitatem eunti« ist der Hauptplatz der Stadt gewählt; nicht sowohl weil es überhaupt die hervorragendste Örtlichkeit von Assisi war — eben so nahe lag es, den Platz vor der Kathedrale, San Rufino, zu nehmen, — sondern weil das heidnische Heiligtum einen besonders nachhaltigen Eindruck auf den Künstler ausgeübt haben und in seiner Erinnerung haften mochte.[2]) Vielleicht geben die Wahl und das Vorkommen eines gerade

---

[1]) Die Fresken sind alle in guten Photographien bei Lunghi in Assisi zu haben; das vorliegende auch in dem Prachtwerke von De Chatel u. a.: Saint François d'Assise; Paris, Plon 1885; planche II; doch, wie das bei derartigen Reproduktionen erklärlich ist, unter starken Abweichungen vom Original. — Die Zahlen im Texte beziehen sich auf die Abteilungen der Vita bei Wichart.

[2]) Doch hat der Maler die antiken Formen teils nur unvollkommen wiederzugeben vermocht, teils sich Veränderungen daran erlaubt: z. B. statt der sechs starken, kannellierten Marmorsäulen mit prachtvollen korinthischen Kapitälen, sind auf dem Fresko deren nur fünf von grosser Schlankheit, welche in dieser Form nicht nur in den Fresken Assisi's, sondern überhaupt in allen Werken Giotto's und seiner Schule wiederkehren. Statt der hohen Sockel, auf denen die antiken Säulen ruhen, und welche die Freitreppe in eben so viele Stücke durchschneiden, schmale Plinthen, auf die oberste Fläche der dreistufigen Freitreppe gestellt. Die Bildung des Akanthus setzt freilich das antike Kapitäl als Vorlage voraus, aber sie ist misslungen, hölzern und steif und weniger gegliedert, sowohl in dem Ganzen wie in dem einzelnen Blatt; sie ist mit einem Wort mittelalterlich und entspricht den einfachen, mit einer Mittelader versehenen Blättern in den Kapitälen des Arnolfo di Cambio in der Minoritenkirche Sta. Croce von Florenz; und beide Werke, Sta. Croce wie das Fresko, sind sowohl in derselben Zeit, wie auch in einzelnen Bestandteilen aus der gleichen Geschmacksrichtung entstanden (s. L. d. L. p. 24 ff.). Statt des antiken dreiteiligen Architraves, eine einzige dicke Deckplatte, welche an der Frontseite ein gemaltes Mosaikornament im Stile der Kosmaten zeigt. Das das Giebelfeld einfassende Simswerk freilich ist durch einen zarten, fein ausgeführten Eierstab nach der Antike und durch eine Reihe kleiner Konsolen wesentlich in Übereinstimmung mit dem alten Minervatempel wiedergegeben, das dreieckige Giebelfeld ist jedoch abgeändert. Einmal ist es durch die ganze Anlage (nur fünf Säulen) steiler und höher geworden; sodann hat es in der Mitte ein durchbrochenes Rundfenster, flankiert von zwei schwebenden, Palmen haltenden, bekleideten Engelfiguren, welche ungemein plastisch in der Art eines Giovanni Pisano gemalt, wohl Skulpturwerken entsprechen sollen. Dem Künstler passte offenbar nicht das leere Feld, und er füllte es auf seine Weise mit Gebilden, die seiner christlich-mittelalterlichen Anschauung nahe lagen und überall damals im Gebrauche waren. Oberhalb von der Giebelspitze ist zwar das Fresko stark beschädigt; es lässt aber noch den Ansatz eines blattartigen Ornamentes unten links erkennen,

antiken Gebäudes einen Hinweis auf die Zeit der Entstehung der Fresko's, worauf noch später zurückzukommen sein wird. — In der Quelle sind nur zwei Personen genannt, Franciskus und sein Verehrer; doch ein aufmerksamer Leser mochte stillschweigend eine gröfsere Corona voraussetzen, die Zeuge der Verehrung des zukünftigen Heiligen war und den Vorfall weiter berichtete, so dass ihn eben der Biograph in sein Werk aufnehmen konnte. Von künstlerischem Gesichtspunkte war es überhaupt geboten, Zuschauer hinzuzufügen, um die Wirkung der Scene auf andere darzustellen. Und so, um das Ganze dramatischer zu gestalten, hat der Maler in klarer, einfacher Komposition je zwei Personen symmetrisch zu beiden Seiten aufgestellt, welche in mannigfach belebter Weise ihre Teilnahme durch Gesten und Mienen andeuten. Das sind, wie ich glaube, Zusätze, welche der Maler nur aus sich selber und von keinem anderen, sei es von dem Auftraggeber oder von der Quelle, haben konnte, und welche ebensowohl künstlerischen Sinn in der Komposition wie eine reiche Phantasie in der Wiedergabe des Stoffes bekunden. Beides war aber gerade Giotto eigen und lässt in ihm den Erfinder wie den Maler vermuten.

Bonaventura fährt nun folgendermafsen fort: Der hl. Franz kannte aber noch nicht den Heilsplan Gottes; erst Anfechtungen und Krankheiten, die der Herr über ihn verhängte, weckten seinen Sinn für das Göttliche. Als er nach seiner Genesung, mit feinen Kleidern, wie gewöhnlich, angethan, einem edlen, aber armen und schlecht gekleideten Kriegsmanne begegnete, gab er ihm, von Mitleid ergriffen, sein Gewand. — Auch Thomas von Celano erzählt diese Geschichte[1]) in dem Appendix von 1246, und zwar nach der Gefangenschaft des Franciskus, die Bonaventura verschweigt. Thomas, dessen Worte Bonaventura zum Teil wörtlich wiedergibt, zum Teil derartig umschreibt und mit Zusätzen versieht, dass die Benutzung gerade um so deutlicher wird,[2]) gewährt auch insofern mehr an dieser Stelle, als

---

vielleicht eine Art von Akanthuspalmette, welche das Ganze ursprünglich krönte. Der Maler zeigt sich, wie treu er auch die ganze Anlage beibehalten hat, doch wieder völlig selbständig; er verwertet die einzelnen Glieder in freier Weise, wie es seinem Geschmack und seinen Intentionen entsprach; er scheut sich nicht, einzelne Bestandteile ganz anderen Gebieten zu entlehnen und schafft dadurch etwas Neues, in dem vorliegenden Falle also eine neue, ideale Architektur, gemischt in eigenartiger Weise aus christlichen und antiken Elementen, welche jedoch durch seine Nachfolger und durch andere Künstler sehr leicht in Wirklichkeit übertragen werden konnte und in der That auch übertragen wurde. Zugleich macht das ganze Gebäude wie das Einzelne daran einen so plastischen Eindruck, dass man sich der Annahme nicht verschliefsen kann, der Meister, welcher dieses Fresko, resp. diese Hintergrundsstaffage gemalt hat, besafs Verständnis für die Gesetze der Plastik, speziell des Reliefs, war selbst ein vollendeter Bildhauer; und das möchte wiederum bei Giotto zusammentreffen, welcher, wie wir sehen werden, noch aus anderen Gründen dieses erste Fresko gemalt haben wird.

[1]) S. cap. 2. Amoni p. 8. — Die Tres Socii wissen nichts davon.

[2]) Thomas von Celano z. B.: Die quadam pauperem militem, et pene nudum obviam habuit, cui vestes proprias curiose paratas, quibus indutus erat, pietate admonitus, pro Christi nomine liberaliter dedit. Quid minus hic a Martino illo sanctissimo gessit? cet.

Bonaventura: Cumque resumptis corporis viribus, sibi vestimenta decentia more solito praeparasset, obvium habuit militem quemdam generosum quidem, sed pauperem, et male vestitum, cujus pauperiem pio miseratus affectu illum protinus se exuto vestivit. cet.

Vestimenta decentia — teils wegen der vestes proprias curiose paratas bei Thomas, teils wegen des Gegensatzes zwischen Franz und dem Armen, und um die Mildthätigkeit des ersteren recht zu illustrieren; für pene nudus — male vestitum und pauperiem vestivit.

er Franciskus mit dem hl. Martin von Tours in eine Parallele stellt und Betrachtungen daran anknüpft.

Fresko II: Franciskus, auf einer Reise begriffen, ist vom Pferde gestiegen und reicht einem Manne sein Obergewand hin. Im Hintergrunde eine hügelige, von Bäumen besetzte Landschaft; auf dem Felsen zur Rechten eine Kapelle oder ein Kirchlein, auf demjenigen links eine Stadt, wahrscheinlich Assisi (s. de Chatel a. a. O. planche III). — Auch hier hat der Künstler die Angaben der Quelle frei nach seiner Phantasie umgebildet; wiederum eine bestimmte Lokalität, eine Landschaft aufserhalb Assisi's, von der in dem Berichte nichts steht; vielmehr möchte man nach demselben den Vorgang gerade in die Stadt verlegen. Im Gegensatze zu diesem Mehr, aber auch zu den Quellen, welche von einem Kriegsmann sprechen, hat der Künstler den Empfänger nicht weiter als miles charakterisiert, auch nicht gerade als Armen. Sodann hat er das Ross hinzugesetzt, gleich als ob auch ihm im allgemeinen dabei die Reminiscenz an den hl. Martin gegenwärtig war; dies wohl im Anschluss an Thomas von Celano, oder vielleicht in Folge von Andeutungen der Ordensbrüder im Konvente von Assisi. Und auch in dem besonderen Punkte stimmt er mit Thomas von Celano überein, der ausdrücklich hervorhebt, Franciskus habe seinen Mantel ganz verschenkt und nicht in zwei Stücke zerteilt, wie man das vom hl. Martin lesen oder in Darstellungen sehen kann, z. B. bei dem Skulpturwerke an der Fassade der Kathedrale von Lucca oder in der Unterkirche von Assisi in den Fresken des Simone Martini. Das Ross freilich ist ein ziemlich unbeholfenes und steifbeiniges Tier; doch ist wiederum Leben, Handlung dargestellt, insofern als dasselbe den Kopf zu Boden senkt, gleich als wolle es grasen; — also ein »Abstand zwischen Intention und Leistung«, worin sich gerade ein werdender, jugendlicher Künstler verrät; und das dürfte, wie wir noch sehen werden, ebenfalls bei Giotto zutreffen.

In der folgenden Nacht (4) zeigte die göttliche Gnade Franciskus im Traume zur Belohnung für die dem armen Kriegsmanne erwiesene Barmherzigkeit einen prächtigen, weiten Palast,[1]) geschmückt mit kriegerischen Emblemen, auf welchen das Zeichen des Kreuzes Christi vorhanden war. Und auf seine Frage nach dem

---

[1]) Bonaventura: palatium speciosum, et magnum cum militaribus armis Crucis Christi signaculo insignitis. — Thomas von Celano (vita prima cap. 2): Videbatur ei namque domum suam totam habere plenam militaribus armis, sellis scilicet, clypeis, lanceis, et ceteris apparatibus. — Vita secunda cap. 2: Nam palatium speciosum sibi in visione ostenditur, in quo varios apparatus armorum, et sponsam pulcherrimam cernit. — Tres Socii (acta Sanct. a. a. O. p. 725, Amoni p. 7): Cum enim illa nocte dormiret, apparuit ei quidam vocans eum ex nomine, ac ducens ipsum in quoddam spatiosum, et amoenum palatium plenum militaribus armis, scilicet splendentibus clipeis, ceterisque apparatibus ad murum pendentibus ad militiae decorem spectantibus. Offenbar hat Bonaventura die einzelnen Worte beider Berichte verquickt. — Spatiosus gibt ja einen guten Sinn: weit, geräumig; sollte aber nicht auch speciosus zu lesen sein, wie bei Thomas und Bonaventura? — Unter arma militaria bei Bonaventura verstehe ich mit Rücksicht auf die beiden anderen Berichte, besonders auf denjenigen der Tres Socii, hauptsächlich Wappenschilde. — Crucis Christi signaculo insignitis (so Amoni) ist demnach auf armis zu beziehen, also auf den Wappenschilden befindlich. Mit dieser Interpretation möchte wenigstens die Darstellung des Fresko Nr. III stimmen. Wichart liest — insignitum, also auf palatium bezüglich. Doch ist das unklar; man würde wenigstens »cum militaribus armis et (oder necnon) crucis Christi signaculo insignitum« verlangen. Ich ziehe Amoni's Lesart vor.

Besitzer desselben, ward ihm die Antwort aus der Höhe (superna assertione), er sei sein und seiner Mannen Eigentum.

Fresko III (s. de Chatel p. 19.) Christus, das Haupt von der Kreuzglorie umstrahlt, ist an das Ruhebett des schlafenden Franciskus getreten und weist mit der ausgestreckten Linken auf einen hohen, vielgeschossigen, teils mit spitzgiebeligen Fenstern, teils mit offenen, von Säulen getragenen Loggien geschmückten Palast, an dem vier mit dem Kreuze versehene Wappen zu erkennen sind.

Es ist interessant zu beobachten, wie hier, um das Ganze anschaulicher zu machen, Bonaventura einerseits mit anderen Quellen, andererseits mit selbständigen Zusätzen von dem Maler verknüpft worden ist. Die Vision führte den Maler zu der Darstellung des im Schlafgemache ruhenden Franz; durch den quidam der Tres Socii, — bei Thomas von Celano heisst es unpersönlich videbatur, ostenditur — der den Heiligen bei seinem Namen rief und in einem Palast umherführte, war auf eine Person hingewiesen worden; und nun gerade auf Christus, nicht etwa auf Gottvater oder auf einen seiner Sendboten, auf einen Engel oder dergl., wiederum nach Bonaventura's misericordiam pro summi regis (d. h. aber Christi) amore exhibitam, denen sich bei ihm Ausdrücke wie clementia divina, superna assertione beigesellen. Ja es ist nicht unmöglich, dass die Minoriten von Assisi jenen armen Kriegsmann direkt mit Christus identifizierten, analog der Martinslegende, wo der Herr ebenfalls in Gestalt eines Bettlers die Hälfte des Mantels empfing; das waren wenigstens Vorstellungen, welche der frommen Phantasie der Brüder nahe lagen.[1])

In wie weit der Palast in Wirklichkeit, in wie weit einem Phantasiegebilde entspricht, kann ich nicht sagen. Einige Bestandteile kehren überall, in den Assisifresken wie in den (übrigen) Werken Giotto's wieder und dürften für die Annahme eines einzigen Künstlers als des Urhebers der Franciskusscenen sprechen: Dahin gehören z. B. die Säulen mit den korinthischen Kapitälen, die cosmatischen Ornamente, deren Stil, wie erwähnt, mit dem des ersten Deckenfeldes der Oberkirche sich berührt. Die Schilde sind wohl nach den Tres Socii gemalt, welche unter den militaribus armis neben den allgemeinen ceteris apparatibus allein die clipeis splendentibus im Besonderen noch erwähnen. Nicht minder scheint das ad murum pendentibus aus dieser Quelle zu stammen; doch wiederum aus Bonaventura der Schmuck derselben mit dem cruce Christi, was die Tres Socii nicht kennen. Die Erfindung des Ganzen erweist sich von demselben Charakter wie zuvor und lässt wiederum einen und denselben Meister vermuten.

Bonaventura erzählt nun weiter, wie Franciskus durch den Traum bewegt und denselben zunächst in äufserlicher Weise deutend, sich auf die Reise nach Apulien begab, um dort Kriegsdienste zu nehmen; es bedurfte erst eines zweiten Gesichtes und der Unterweisung seitens des Höchsten selbst in einer der folgenden Nächte, um

---

[1]) Bonaventura's Worte könnten vielleicht, doch etwas gezwungen, eine solche Deutung zulassen; wenigstens dürfte sie nicht zu gewagt sein im Hinblick auf die kurz darauf (p. 25 resp. p. 9) von ihm erzählte Geschichte, wo Franciskus einen Aussätzigen trotz der Krankheit küsste und mit Geld beschenkte, der darauf sofort verschwand; — darin liegt stillschweigend eine Identifizierung des Leprosen mit Christus selbst. Doch muss ich einräumen, dass der liber conformitatum diese Analogie nicht zu kennen scheint. In fructus et conformitas Nr. 16 (a. a. O. p. 216) wird der hl. Franz überhaupt nur in seiner Mildthätigkeit und Liebe zur Armut mit Christus in eine Parallele gestellt; und dabei wird die vorliegende Geschichte fast mit den gleichen Worten nach Bonaventura erzählt.

ihm den wahren Sinn zu offenbaren und ihn zur schleunigen Rückkehr nach Assisi zu veranlassen. Dort entzog sich Franciskus der Öffentlichkeit, und im häufigen Gebetsverkehre mit Gott lernte er der Welt und allem irdischen Besitze entsagen. Als ihm (5) eines Tages bei einem Ritt durch die Ebene Assisi's ein Aussätziger begegnete, überwand er den Ekel vor diesem Anblick, stieg vom Pferde und küsste den Menschen, indem er ihm zugleich sein Geld schenkte. Und als Franciskus sein Ross wieder bestiegen hatte, war der Aussätzige plötzlich verschwunden. — An einsamen Orten (6) flehte er in inbrünstigem Gebete um Erhörung, bis ihm eines Tages, wie der Heilige am Ende seines Lebens selbst erzählte, Christus in der Gestalt des Gekreuzigten erschien und ihn stärkte und aufrichtete. Nun widmete sich Franciskus gänzlich den Werken der Barmherzigkeit, indem er nach den Worten der Schrift die Orte der Aussätzigen besuchte, all seinen Besitz den Armen gab, Kirchen und Dienern des göttlichen Wortes Hilfe angedeihen liess. Ja in Rom (7), bei einem Besuche der Apostelgräber, vertauschte er sein Gewand mit dem eines Bettlers und weilte unter der Schaar derselben an der Thür von St. Peter.

Kapitel II. (1) Eines Tages besuchte er die verfallene Kirche San Damiano bei Assisi, und im Gebete vor dem Bilde des Gekreuzigten liegend, vernahm er plötzlich von demselben dreimal die Aufforderung: »Franciskus geh und stelle mein Haus her, welches gänzlich der Zerstörung entgegengeht.«

Diesen Moment stellt Fresko IV dar (Abbildung bei de Chatel p. 22): Der Heilige liegt betend mit emporgehobenen Händen vor dem Krucifixe, welches sich an dem steinernen Altartische in der Apsis der halb zerstörten Damianskirche befindet. Das Ganze ist eine Idealkirche. Wieweit dieselbe der alten, historischen, noch zu Giotto's Zeiten vorhandenen Basilika entsprach, welche nach der Legende eben Franciskus restauriert und den Clarissen übergeben hat, ist wohl kaum zu entscheiden. Der Maler hat sie naturgemäfs für seine Zwecke umgestaltet und stark verändert — z. B. die untere Hälfte ist offen, um Franciskus im Gebete begriffen zu zeigen —; die Baufälligkeit derselben, von welcher die Legenden berichten, hat er dadurch charakterisiert, dass er sie teilweise an der Apsis sowohl als auch auf der linken Seite der Kirche, soweit das gerade dort beschädigte Fresko erkennen lässt, offen, mit zerfallenen Mauern und Dach dargestellt hat; auch die ihm eigene Architektur, wie Säulen, Gebälke, Ornamente etc., kehrt wieder; überhaupt erweist er sich wie schon in den vorhergehenden Fresken als einen selbständigen Künstler. Immerhin wird er der Wirklichkeit nach Möglichkeit Rechnung getragen und das ehrwürdige Gebäude sowohl in der allgemeinen Anlage wie in einzelnen Bestandteilen nachgebildet haben. Auch das Krucifix an dem einfachen, nur mit einem Ornamentstreifen[1]) versehenen Steintische wird eine freie Wiederholung des ehemaligen, in Folge des Wunders an dem hl. Franz hoch verehrten Holzkreuzes sein. Dasselbe hat das Aussehen eines Skulpturwerkes, so plastisch ist der Erlöser dargestellt; — das ist aber eine Wahrnehmung, welche wir schon auf dem ersten Fresko, bei dem Minervatempel, sodann in der dritten Scene, bei dem Palaste machen konnten. Dennoch haben wir es wohl mit der Nachbildung eines gemalten Holzkrucifixes zu thun, wie solches in

[1]) Derselbe ist wohl eine Zuthat des Künstlers; das Ornament hat wenigstens dieselbe geometrische Form, in cosmateskem Geschmack, welche der Künstler bisher beliebt hat, und kommt z. B. auf der linken Seite des Fresko's noch einmal vor an jenen (soweit bei der Verstümmelung erkennbaren) Marmorschranken. Dasselbe ist gemalt, als wäre es en relief in Stein gemeisselt.

der That im Konvente der Clarissen, denen ja, wie erwähnt, die Kirche gehörte, vorhanden war. (Abbildung bei de Chatel p. 23.) Bonaventura freilich sagt nichts Näheres über das Krucifix und über das Material, aus dem es bestand; ebensowenig die Tres Socii. Der ganze Passus ist, zwar in anderem Zusammenhange wie bei Thomas von Celano erzählt, steigert jedoch dessen Angaben im Einzelnen — z. B. ruft Christus dreimal die Worte »Francisce vade et repara« cet. — und nimmt stillschweigend auf die zweite Vita, Kap. 6, Bezug, wo es heisst: »Cui protinus sic affecto, quod est a saeculis inauditum, imago Christi crucifixi labiis picturae deductus colloquitur« cet. Soweit erkennbar, zeigt Christus am Kreuz einen altertümlichen Typus. Nicht der leidende Messias ist dargestellt, wie ihn die von Byzanz abhängige Kunst seit dem X/XI Jahrhundert immer mehr bevorzugte, sondern der hohepriesterliche König, der Sieger über den Tod, mit aufgerichtetem Körper und Haupte, welches die Kreuzglorie umgibt, die Augen geöffnet, die Arme wagerecht ausgestreckt, die Füfse nicht übereinander, sondern einzeln, nebeneinander genagelt. Keine Spur von Schmerz in dem bis auf den Hüftschurz nackten Leibe, nichts von jener Verzerrung, in welche eine einerseits auf Ausdruck und auf realistischere Wiedergabe der Formen gerichtete, andererseits doch über zu geringe Mittel verfügende und zu wenig geschulte Kunst nur zu oft verfallen ist. Auch die gemalten Gestalten auf den Seitenwänden des Holzes neben dem Leibe Christi,[1]) deren Namen und Bedeutung im Fresko jedoch nicht mehr erkennbar sind, sprechen ebenfalls für das Alter der Tafel. Der Künstler hat also wohl zweifelsohne das alte gemalte Krucifix der Damianskirche nachgebildet; aber er hat es bedeutend verschönert. Der Leib Christi ist durchaus edel geformt, mit Verständnis für die Muskulatur, nicht minder das Haupt mit dem auf Nacken und Schultern herabfallenden Haar und die Gliedmafsen, die Arme und Beine.

Wir wissen, dass Giotto zum ersten Male wiederum nach langer Zeit einen Christustypus schuf, der das ganze Trecento hindurch von seiner Schule nachgeahmt, doch selten erreicht, niemals übertroffen wurde: Das war ein Typus, der gleichsam aus einer Mischung und Umgestaltung der beiden bisherigen Darstellungsweisen entstanden war. Nicht den siegreichen Hohenpriester ausschliefslich malte Giotto an's Kreuz, dessen Gestalt so oft ins Puppenhafte hineinspielte; aber auch nicht jenen von Schmerz weit ausgeschwungenen, in jeder Ader und Muskel sich zusammenkrampfenden Leib, der in seinem utrierten Realismus nur abschreckend wirkte; er schuf vielmehr einen leidenden Gottessohn, einen Körper von schönstem Ebenmafse und vollendeter Durchbildung, eine jugendliche Gestalt, welche zwar im Todeskampfe das Haupt gesenkt, aber nicht ihre Schönheit und Hoheit darüber verloren hat. Man kann sagen, dem Inhalte nach hat Giotto mehr von dem ersten Christustypus entlehnt, während jene verzerrte, realistische Bildung der Byzantiner unmittelbar vor und zur Zeit Giotto's ihm den Anstofs geben mochte, auch seinerseits der äufseren Form ein gröfseres Studium und eine vollendetere Ausbildung zu gewähren, jedoch niemals einseitig, auf Kosten des Inhaltes. So entstand ein Bild des Gekreuzigten, welches unserer Vorstellung besser entspricht. Hat nun Giotto, woran ich nicht zweifle, das vorliegende Fresko gemalt, so hätten wir in dieser veredelten Nachbildung eines alten Krucifixes das erste und vielleicht früheste Specimen dieser Art, und

[1]) Die angeblich nach dem Original gefertigte Zeichnung bei de Chatel (a. a. O. p. 23) zeigt die bei dem Kreuzestode Christi beteiligten Hauptpersonen mit darunter gesetzten Inschriften, sowie Engel zu beiden Seiten und zu Häupten von Christus.

wir könnten vielleicht dadurch verstehen, auf welche Weise Giotto überhaupt zu seinem Typus gekommen, und wie er allmählich denselben zu seinen Krucifixen in San Marco, Ognisanti u. a. m. weiter entwickelt hat.

Es wurde erwähnt, dass der am Holze hängende Christus sehr plastisch wiedergegeben sei. Wir haben darin die Fähigkeit des Malers anzuerkennen, der solche Illusion hervorzubringen im Stande war; und sein Ruhm wird auch in keiner Weise verkleinert, wenn wir bemerken, einmal, dass dies durch die schräge, mit dem Kopfende nach vorn übergeneigte Aufstellung der Holztafel, wie sie das Fresko zeigt und bei dieser Art von Darstellungen wohl auch üblich war, hervorgerufen worden ist, sodann, wenn es sich erweisen lassen sollte, dass das Original, welches der Künstler vor sich hatte, unter Zuhülfenahme von »Plastik« unter der Gestalt Christi selbst schon reliefmäfsig erhöht war; und das ist gleichfalls bei älteren Darstellungen dieser Art üblich gewesen. Ich bemerkte dasselbe z. B. auf dem Krucifixe von San Michele di Lucca und anderswo.

Die Erzählung Bonaventura's gewährte, wenigstens in den Hauptmomenten, dem Künstler, wie erwähnt, die Reihenfolge für seine bildlichen Darstellungen. Die übrigen Quellen, wenn sie auch dasselbe berichteten, hatten doch, von stofflichen Abweichungen abgesehen, eine verschiedene Anordnung. So könnte man fragen, wenn schon der Maler Bonaventura folgte, nach welchem Gesichtspunkte hatten dann er resp. sein oder seine Auftraggeber die einzelnen Scenen ausgewählt? Wie kommt es, dass verschiedene Episoden und Ereignisse, welche das Lob und die Vorzüge des Heiligen nicht weniger verkündigten, im Gegensatz zu anderen unberücksichtigt geblieben sind? so z. B. die zweite Vision des Höchsten, die Begegnung mit Christo in der Gestalt eines Leprosen, die Erscheinung des Gekreuzigten, Franciskus an der Thür von St. Peter unter der Bettlerschar u. a. m. Nur Vermutungen lassen sich darüber äufsern: Ein Grund mochte in der Schwierigkeit der bildlichen Wiedergabe des Gegenstandes liegen: Visionen, Gespräche und Ähnliches bieten dem Maler keine oder nur geringe Anhaltspunkte dar; oder wie sollte der Aussätzige als solcher charakterisiert werden, ferner dessen plötzliches Verschwinden? Vieles mochte auch, um nicht zu wiederholen, bei Seite gelassen worden sein; dahin rechne ich z. B. die zweite Vision (4 bei Bonaventura) analog dem dritten Fresko; oder die Erscheinung des Gekreuzigten (6) gleich dem vierten Bilde. Wenn dennoch, trotz der Schwierigkeit der malerischen Ausführung, die Scene abgebildet worden ist, wie Christus vom Krucifixe aus an Franciskus die Aufforderung zur Erneuerung der Kirche richtet, so mochte die Wichtigkeit des Faktums innerhalb der Heilsentwickelung des hl. Franz dazu die Veranlassung geben. Jene früheren Ereignisse behielten als Wunder ihren Wert und in der ausführlichen Biographie ihren Platz, sie zeigten in breiterer, mehr epischer Weise all die verschiedenen Phasen, die der Heilige durchlaufen musste, um den ihm von Gott bestimmten Beruf erkennen und ausfüllen zu können. Bei den Bildern aber, bei denen der Raum eine Beschränkung schon von selbst auferlegte, kam es nur auf das Notwendigste an; nur in grofsen Zügen durfte das Leben des hl. Franz als eine Art neuer biblia pauperum monumental vorgeführt werden, und nur solche Momente fanden Aufnahme, welche neben der Anschaulichkeit einen sichtbaren Fortschritt, eine Weiterentwickelung darin enthielten. Da schildern denn die ersten drei Fresken den hl. Franz vor seiner Konversion; und zwar die Verehrung, die er bei Anderen genoss; dann, auf ihn selber übergehend, seine Mildthätigkeit und Barmherzigkeit, die er gleichsam unbewusst übte; dann e i n e unter den Visionen, die ihm die göttliche Sendung allmählich klar machten; endlich jene Scene in der Damianskirche, die einerseits den unmittelbaren

Anlass zu dem Bruche mit dem Vater, dem ersten Hauptereignis, dem Schlusskapitel gleichsam des ersten Teiles seines Lebens, bot, andererseits die Überzeugung in Franciskus zum Durchbruch kommen liefs, er sei zum Erneuerer nicht nur der Damianskirche, sondern überhaupt der ganzen Ecclesia bestimmt. Und diese inhaltliche Bedeutung der Scene, mit der Bonaventura drum auch ein neues Kapitel begonnen hat, liefs auch über die Ausführbarkeit hinwegsehen. Das Sprechen freilich konnte nicht dargestellt werden; aber der Maler half sich, einmal durch jene schon erwähnte vornübergeneigte Aufstellung des Krucifixes, wodurch Christus viel körperhafter zu sein, besonders den Kopf zum Betenden hinzuwenden scheint, ferner dadurch, dass Franciskus die Augen gespannt auf den Herrn richtet und dabei unwillkürlich die Hände öffnet. Durch diese spontane Bewegung und Haltung wird aber die Phantasie des Beschauers angeregt, und man merkt, dass ein besonderer Vorgang hier stattfindet.

Franciskus bezog, wie Bonaventura weiter erzählt, die Worte des Krucifixus zunächst auf die Erneuerung der verfallenen Damianskirche; er packte eilends Tücher auf, verkaufte sie in Fuligno zusammen mit dem Rosse, das ihn dorthin getragen, und brachte das erlöste Geld dem Priester der Damianskirche. Doch dieser, aus Furcht vor den Angehörigen des Jünglings, verweigerte die Annahme desselben, bis es Franciskus zuletzt verächtlich in eine Fensterecke warf und bei dem Priester blieb. Das (2) Treiben des Sohnes verdross aber den Vater. Anfänglich zwar verbarg sich Franciskus vor demselben, dann aber seinen Kleinmut besiegend, ging er offen nach Assisi; und als nun die Einwohner das bleiche und völlig veränderte Aussehen des Jünglings wahrnahmen, da warfen sie, in dem Glauben, er sei von Sinnen, Steine und Schmutz von den Strassen und Plätzen unter Schmähreden auf ihn, der in keiner Weise darauf achtete. Auf das Geschrei hin lief Pier Bernardone hinzu, führte den Sohn in sein Haus und schloss ihn dort ein; doch die Mutter (3) liess ihn in Abwesenheit ihres Gatten wieder frei. So wollte der Vater, Franciskus möchte wenigstens aufser Landes gehen. Zuletzt, als alle Versuche, den Sohn zur Umkehr zu bewegen, fruchtlos blieben, verlangte der Vater wenigstens das Geld zurück. Er holte es sich aus der Fensteröffnung der Damianskirche heraus und führte den Jüngling darauf vor den Bischof der Stadt (4), um ihn auch zur Herausgabe alles dessen, was er sonst noch besafs, zu zwingen. Da legte Franciskus sogar seine Gewänder bis auf den Hüftschurz ab, indem er sich dabei von seinem leiblichen Vater lossagte und Gott, dem Vater im Himmel, empfahl. Der Bischof aber stand auf, schloss ihn weinend in seine Arme und bedeckte die Blöfse des Jünglings mit seinem Pallium, bis auf seinen Befehl einer aus der Dienerschaar, ein Landmann, seinen geringen Mantel dem Nackten reichte.

Fresko V. Thomas von Celano wie Bonaventura berichten die Trennung vom Vater der Hauptsache nach übereinstimmend. Die Tres Socii jedoch haben eine Menge von Zusätzen,[1]) welche die Erzählung zwar in den Einzelheiten breiter

[1]) Zum Unterschied von den »assumptis secum pannis scarulatis ad vendendum« des Thomas von Celano (vita prima cap. IV p. 16) rafft Franciskus bei den Tres Socii »pannos diversorum colorum« zusammen; auch sonst noch gebrauchen sie andere Worte, ohne den Sinn zu verändern, oder stellen einzelne Ausdrücke um, vielleicht, dass sie auf diese Weise die fast wörtliche Wiedergabe ihrer Quelle, des Thomas von Celano, verdecken wollten. Den Bruch mit dem Vater erzählen sie dann in der umständlichsten, oft kleinlichen Weise. So lassen sie Pier Bernardone, als er den Sohn nicht mehr in seinem Hause eingekerkert vorfindet, zuerst in dem Kommunepalast vor den Konsuln klagen, die Franciskus daraufhin

ausmalen, aber keine wesentlichen, neuen Momente hinzufügen. Doch kann man an ihnen gut verfolgen, in welcher Weise die Sage allmählich wuchs, nach welcher Richtung hin die fromme Phantasie zur Ausschmückung des ursprünglich einfachen Kernes thätig war. Der Maler freilich verschmähte das gebotene Mehr mit all den kleinen und kleinlichen Erweiterungen, welche die Anschaulichkeit nur vermindern konnten. Indem er allein das Wesentliche aus Bonaventura's Bericht herausgriff und diesen mit selbständigen Zusätzen malerisch gestaltete, brachte er eine neue, durchaus künstlerische, fein abgewogene Komposition hervor, wenn auch sein Können bei der Ausführung noch zurückblieb: Zwischen zwei Gruppen findet der Vorgang statt: auf der einen Seite der Bischof mit zwei Klerikern, welcher die Lenden des nackten [1])

durch einen Herold citieren. Zu diesem erklärt sich aber der Jüngling als Diener des höchsten Gottes, worauf die Konsuln den Vater abweisen, da sie keine Macht mehr über jenen hätten. Nun wendet sich Pier Bernardone an den Bischof von Assisi, dessen Boten Franciskus zu folgen verspricht. Der Heilige erscheint vor ihm, und der Bischof hält eine Rede, die das Treiben des Sohnes bestärkt, den Vater eher tadelt und schliefslich Franciskus unter Hinweis auf den göttlichen Schutz zur Rückgabe des Geldes auffordert, da es vielleicht zu unrecht erworbenem Gut gehören, andererseits doch die Wut des Vaters besänftigen könne. Sofort bringt Franciskus das Geld — natürlich jenes aus dem Erlös der Tücher gewonnene, aus der Fensterecke der Damianskirche; also ist er, was die Legende verschweigt, vorher fortgelaufen, um es zu holen — und erklärt sich auch zur Ablegung der Kleider bereit. Zu diesem Zwecke geht er erst in ein Gemach des Bischofs, um sich auszuziehen, kommt dann nackt wieder heraus, wobei man das härene Bufshemde auf seinem Leibe findet — so alle drei Biographen, Thomas aber erst von der zweiten Vita an — und sagt sich feierlich vor dem Bischof und allen Anwesenden von seinem Vater los. Nun steht der Vater, von Schmerz und Zorn erfüllt, auf, — er safs also, wohl der langen Verhandlung vor dem Bischof halber — rafft Kleider und Geld zusammen und eilt damit nach Hause, wobei die Zuschauer ihn schmähten, dass er dem Sohne nichts von den Kleidern gelassen hätte, — seine Handlungsweise an sich also billigend — und über Franciskus zu weinen anfingen; — bei Bonaventura thut das nur der Bischof. — Der Bischof aber, aus Bewunderung vor dem Jüngling und in Erkenntnis des göttlichen Waltens, schliefst ihn in seine Arme und bedeckt ihn mit dem Pallium. — Das Letztere ist bei den Tres Socii wieder abgekürzter.

[1]) Der Maler stellte Franciskus ganz nackt dar, wie dies alle Quellen nach der vita prima des Thomas von Celano — proiectis omnibus vestimentis — insuper et nec femoralia retinens totus coram omnibus denudatur — berichten. Das cilicium ad carnem sub vestibus delicatis (Bonaventura) — ad carnem sub vestibus coloratis (Tres Socii) —, welches in die Legende Bonaventura's und der drei Genossen erst als ein späterer Zusatz aus der vita secunda des Thomas von Celano — dort aber einfach cilicium portare sub vestibus — übergegangen ist und streng genommen auch die absolute Blöfse ausschliefsen würde, hat er nicht berücksichtigt. Man hat dabei wohl keinen besonderen Grund zu vermuten; etwa dass der Maler sich der gröfseren Wirkung und des schärferen Gegensatzes bewusst gewesen wäre, den der nackte Franciskus inmitten der Schaar der bekleideten Zuschauer hervorrufen musste, oder dass er einerseits gerade einen nackten Körper malen wollte — derselbe ist auf dem Fresko schlecht genug geworden, steif und leblos —, andererseits vielleicht ein Bufskleid nicht darstellen konnte. Es scheint vielmehr, als sei beim Anhören des Ereignisses die Vorstellung des völlig bis auf die Haut entblöfsten Franciskus weit körperlicher und hafte intensiver, selbst wenn man später, in etwas nachhinkender Weise, noch von dem Cilicium hört, das der Heilige nach Art der Angehörigen des dritten Ordens, der Tertiarier (eben ein späterer Zusatz) auf dem Leibe getragen haben soll. Der Zusatz von dem Bufsgewand ruft zwar Sympathie für den Heiligen, Mitleid mit seiner asketischen Strenge gegen sich selbst hervor, gewährt kurz einen ethischen Eindruck, der einfache ursprüngliche Bericht aber einen mehr plastischen, und darauf kam es dem Maler allein an.

Franciskus mit dem Zipfel seines Ornates deckt. Dieser selbst hebt die Hände empor und blickt in frommer Ergebung und voll Zuversicht zu der Gotteshand auf, die sich ihm aus den Wolken entgegenstreckt. Auf der anderen Seite die figurenreiche Schaar der Zuschauer, allen voran der Vater, der die Kleider des Sohnes zusammengerafft hat und sich auf denselben werfen will, von den Zunächststehenden aber zurückgehalten wird. In der Ecke links zwei Kinder, welche Steine in ihren Gewändern zu halten scheinen, diese jedoch nicht gebrauchen.[1]) Zwei Gebäude von eigentümlicher Konstruktion, wie sie jedoch — wenigstens das linke — damals (in Assisi) üblich gewesen zu sein scheinen, mit loggienähnlichem Anbau, mit weit überragenden Schutzdächern, das linke Haus mit einer überdeckten, an der Frontseite entlang führenden Freitreppe, alle Teile aber mit cosmatesken Ornamenten geschmückt und von korinthisierenden Säulen gestützt, genau in dem Geschmack und von der Form der früheren Fresken, bilden den Hintergrund.

Die Scheidung der Scene in zwei gegnerische Parteien, und damit ein dramatisches Moment, war ja schon in dem Stoffe gegeben. Der Maler bildete aber seine Vorlage nach dieser Richtung hin noch weiter aus, indem er alles bis in das Einzelne motivierte, das Prinzip von Spiel und Gegenspiel streng durchführte und, um diesen Zweck zu erreichen, sogar Zusätze anbrachte. Dahin rechne ich z. B. die Gotteshand in den Wolken, von welcher keine der mir bekannten Quellen erzählt. Durch dieselbe erklärt sich aber erst die Haltung des hl. Franz: Der Moment der Spoliation nämlich ist bereits geschehen; der Bischof hat den Jüngling gedeckt. Während der Vater mit den Kleidern im Arm auf den Sohn zu will,[2]) der die absagenden Worte spricht, wendet sich der Heilige an seinen neuen himmlischen Vater; und dieser reicht ihm, unsichtbar vor den Anderen und nur erkennbar für Franciskus, dessen Augen so ein festes Ziel erhalten, die Hand. Damit ist jede Bewegung, jede Miene motiviert und eine durchaus dramatische Handlung hervorgebracht. Die Kunst des Malers zeigt sich aber auch darin, dass er die anderen Personen auf irgend eine Weise an dem Vorgange teilnehmen lässt. Das war ja stets

Die Zuschauer nennt Thomas von Celano nicht ausdrücklich, erst recht nicht die »Verwandten«, die den Vater vor Gewaltthätigkeiten gegen den Sohn zurückhalten, und Bonaventura folgt ihm darin gleichfalls. Doch sind dieselben stillschweigend vorauszusetzen, zumal da es bei Thomas heifst: totus coram omnibus denudatur, ein Satz, den Bonaventura wörtlich abgeschrieben hat. Nur die drei Genossen berichten in ihrer breiteren Weise von dem Bischof, dem Vater, aliisque astantibus, vor denen Franciskus geredet habe.

[1]) So wenigstens die geläufige Deutung z. B. bei Crowe und Cavalcaselle. Sollten aber nicht die Kinder auch nur Zuschauer sein, vielleicht zur lebendigeren Gliederung den Grofsen beigefügt? Sollte statt der bösen Absicht nicht vielmehr das Gegenteil dargestellt sein: tiefes Mitleid, welches bei Kindern ja sofort zum Vorschein kommt, und auf unserem Bilde die beiden Kleinen veranlasst, etwa dem armen nackten Franz das eigene Kleid zu reichen? Es wäre dies ein sehr hübscher, Giotto keineswegs fernliegender Zug, der auch mit der ganzen Bewegung der Kinder besser stimmen würde. In anderen Darstellungen desselben Gegenstandes von Giotto kommen freilich Steine werfende Kinder vor.

[2]) Surgens ergo pater eius nimio dolore, et furore succensus. — Vielleicht könnte dieser Zusatz, mit dem allein die Tres Socii die Erzählung des Thomas von Celano im letzten Teile bereichert haben, den Maler veranlasst haben, den Vater in einer derartigen Haltung und Bewegung darzustellen. Jedenfalls ist es eine neue, auf psychologischer Beobachtung und Nachdenken beruhende Auffassung der Quelle, welche nur grofsen Künstlern eigen zu sein pflegt. Ich zweifle denn auch nicht dass Giotto der Schöpfer und Maler des vorliegenden Fresko's gewesen ist.

eine besonders schwierige Aufgabe und gelang nur Meistern ersten Ranges, grofse Figurenmassen in natürlicher Weise zu gruppieren, die Handlung so durchzuarbeiten, dass jeder Einzelne von ihr erfasst wurde. Sieht man die Werke der giottesken Schule während dem Trecento darauf hin an, so gewahrt man sehr häufig, fast durchschnittlich eine Reihe lebloser Statisten, die wie zur Staffage, ohne weiteren Zusammenhang mit dem, was sonst noch vorgeht, hingestellt sind. Das kann ja teilweise aus der Gewohnheit erklärt werden. Die zahllosen religiösen Andachtsbilder, die Kult- und Ceremonienwerke, welche, mit den frühsten Anfängen der christlichen Kunst beginnend, in dem gesammten Verlauf derselben vorkommen, und zwar je nach dem Bedürfnis und nach dem Charakter der Zeit, bald in gröfserer Ausdehnung, bald in geringerem Mafse, zu allen Zeiten aber in einem bedeutenden Prozentsatze, so dass man sie als eine besondere Gruppe: »Kultbilder« zusammenfassen könnte, mochten zum Teil ja auch auf Darstellungen anderer Art, die man kurz, im Gegensatze dazu, historische Bilder nennen mag, ihren Einfluss geltend machen. In den meisten Fällen lag der Grund wohl in der Unfähigkeit des betreffenden Malers, eine Menge Personen auch innerlich mit der Handlung zu verknüpfen. Wie ganz anders der Meister dieses Fresko's, wie ganz anders Giotto, wenn er der Künstler war. Da blicken die Zuschauer gespannt auf Franciskus, wie die zwei Kleriker oder die drei Männer hinter Pier Bernardone, dessen Arm der eine von ihnen gepackt zurückhält; zwei andere tauschen ihre Empfindungen zu einander aus. Der Bischof freilich schaut, während er seinen Mantel um den Jüngling deckt, zur Seite weg; er ist aber drum keine unbelebte und unbeteiligte Figur. Vielmehr scheint ein Vorgang zur Rechten, das zeigt die Richtung seiner gespannt blickenden Augen, seine Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen. Wahrscheinlich wollte der Maler, nach Bonaventura, den Moment darstellen, wie er seiner Umgebung zurief, Kleider für Franciskus herbeizubringen. Es ist hier noch nicht der Ort, auf die Ausführung im Einzelnen einzugehen. Nur auf die Reihe der prächtigen Porträtköpfe möchte ich hinweisen, die der Maler, trotzdem er einem bestimmten Typus folgte, angebracht hat. Unmittelbar aus dem Leben, vielleicht aus der Zahl der Mönche von Assisi, scheinen sie gegriffen zu sein, und machen die ganze Scene dadurch wahrer und ansprechender. Man hat gerade Giotto's Richtung bemängelt wegen einzelner »genrehafter Züge«, die der Maler in seinen erhabensten Kompositionen angebracht habe; man hat ihm Neigung zum Burlesken vorgeworfen, während Giotto's Verteidiger und Verehrer darin gerade den realen Charakter seiner Kunst, die treue Beobachtung der Wirklichkeit, also einen Vorzug, erblicken und preisen. Auf diesem Fresko speziell werden die Kinder unten links, welche Steine werfen wollen (?), als »ein Anlauf zu solchen genrehaften Zügen« erklärt und gerechtfertigt; als ein Anlauf insofern, als dergleichen auf späteren Fresken Giotto's wiederkehrt, auf der Darstellung der Armut in der Unterkirche von Assisi und bei der Wiederholung der vorliegenden Scene in Sta. Croce, als er ein reifer, auf der Höhe seines Könnens stehender Meister war. In der That, Giotto's Werken haftet eine gröfsere Realität an, wie je einem Maler zuvor; dieselbe spricht sich in der richtigeren Zeichnung aus, in der Art, wie er wahrer die Formen des menschlichen Körpers und seine Umhüllung, die Gewänder, wiedergiebt, wie er packend und treu die innerlichen Empfindungen in Mienen, Bewegungen und Haltung darzustellen weifs, in seinen Kompositionen, in denen jeder Teil, die Vorder- wie die Hintergründe, die handelnden Personen wie die Staffagen, eine gleich sorgfältige, wahrheitsgetreue Ausführung erhält, vor Allem in dem Zuge, Porträts darzustellen, Personen seiner Umgebung und Bekanntschaft zu

verewigen, und in noch vielem Anderen. Je mehr man Giotto's Fresken betrachtet, um so reichere und immer neue Beziehungen treten zu Tage. Auch auf den bisher besprochenen Fresken der Oberkirche konnten wir diesen Sinn für Wiedergabe der umgebenden Erscheinungswelt wahrnehmen; überall bemerkten wir Porträts. Es giebt wohl kaum eine wahrere und dabei so energisch bewegte Figur, wie der in seinem Lauf auf den Sohn zurückgehaltene Vater. Das sind aber alles Eigentümlichkeiten des Malers, die er aus dem betreffenden Stoffe bestenfalls herausholte, oder auch erst aus sich in ihn hineintrug. Was die Steine werfenden Kinder betrifft, wenn anders dies dargestellt ist, so möchte ich dieselben freilich nicht als Giotto's Erfindung ansehen: Die Quellen erzählen nämlich, wie die Genossen des hl. Franz — ii qui prius noverant eum —, als er offen durch Assisi als ein anderer Mensch schritt, auf ihn Schmutz und Steine von den Strafsen und Plätzen geworfen hätten. So wäre dieses Motiv bereits gegeben; neu und dem Maler allein eigen wären nur die Verknüpfung und der andere Zusammenhang, in dem es erscheint, gewesen. Und auch dazu könnte vielleicht als Anlass die furia des Vaters über den Sohn dienen. Keinesfalls dürfte man aber in dem Zusatz etwas Burleskes oder Genrehaftes sehen. [1])

EXCURSE

Nr. 1. Im Juliheft 1885 dieses Jahrbuches p. 32 sprachen wir das Mosaik der Krönung der Jungfrau im Dom von Florenz Gaddo Gaddi ab. Wir erwähnten, dass Vasari diese Benennung dem Werke gegeben habe, welche danach allgemein üblich geworden sei. Man konnte uns aber entgegenhalten, dass Vasari bei dieser Bezeichnung einer alten Tradition gefolgt sei. Dem ist jedoch nicht so. Aus dem folgenden Dokument, welches ich kürzlich in dem Archiv der Opera del Duomo gefunden habe, geht hervor, dass man bereits zu Anfang des Quattrocento, also nach kaum 100 Jahren seit der Entstehung des Werkes, den Autor nicht mehr gekannt hat, dessen Name sonst nach dem Usus der Opera sicher beigesetzt worden wäre. Das Dokument lautet:

DIE XI MENSIS JULII MCCCCXXVI

Item (operarii opere ecclesie maioris Florentine seruatis seruandis deliberauerunt) quod Batista Antonii, caputmagister prefate opere, teneatur et debeat accipere quactuor lapides pro sepultura ex lapidibus dicte opere et ipsas secari facere, prout eidem uidebitur, pro faciendis crestis magne cupole propter necessitatem marmoris non conducti; ac etiam teneatur expensis dicte opere actare et actari facere figuram terre cotte nomine Yesue, que erat versus domum Luce Pieri Raynerii; ac etiam actari facere certum musaycum fractum in facie maioris ecclesie coram Oratorio sancti Johannis Batiste. (Deliberationes 1425—1436 p. 36b; Guasti (la cupola di Sta Maria del Fiore p. 79 Nr. 209) hat den ersten Theil des Dokumentes bis conducti bereits gedruckt.)

In der Magliabechiana befindet sich ein Manuskript von 128 Blättern (Classe XVII Nr. 17): Anon. Notizie di Pittura, Scultura ed Architettura autogr., in welchem Milanesi zum Teil »un estratto« dei ricordi di Domenico Ghirlandaio (Vas I p. 452 f.) vermutet, ohne denselben näher zu bezeichnen oder die Gründe für seine Ver-

---

[1]) Der vorstehende Aufsatz war bereits für das Oktoberheft des Jahrbuches im Druck, konnte aber aus redaktionellen Gründen nicht erscheinen. Der Herr Verfasser legt Wert darauf dies festzustellen, mit Rücksicht auf das inzwischen erschienene Buch von Dr. H. Thode. Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance. Berlin, Grote 1885.

Anm. d. Red.

mutung anzugeben. Dieselbe ist aber willkürlich. Milanesi setzt die Entstehung der Handschrift in die erste Hälfte des Cinquecento, in Archivio storico Serie III tom. 16 p. 219 nei »primi cinquant' anni del 1500« — p. 222 nel »1500« und, ohne Prüfung der Natur und Provenienz der Notizen, die man jedoch teilweise erkennen kann, gebraucht er die Nachrichten in einzelnen Fällen — z. B. bei Bernardo Daddi —, übergeht sie aber in anderen — z. B. bei der Cappella del Podestà, die Giotto (auch nach dem Anonymus p. 44b) ausgemalt hat und sonst —. Ich habe mir die Handschrift kopiert und werde dieselbe in einem anderen Zusammenhange in extenso publizieren; meiner Ansicht nach gehört sie in die Mitte des Cinquecento, wie ich beweisen zu können glaube, etwa gleichzeitig oder nur wenig früher als Vasari's Vite von 1550, und ist als eine der Hauptquellen (vielleicht als die Hauptquelle) des Aretiners, die derselbe oft wörtlich benutzt hat, anzusehen. Mit Ghirlandajo's Aufzeichnungen haben diese aus allen Ecken zusammengetragenen, ohne Rücksicht auf Stil und Ordnung nur flüchtig, zum Zwecke späterer Verarbeitung hingeschriebenen Materialien, deren Natur Milanesi (a. a. O. I p. 468) ja sonst richtig erkannt und skizziert hat, nichts zu thun.

In dieser Handschrift heisst es nun p. 43b:

2. Gaddo Pittore fu compagno di Cimabue.
In Firenze dipinse nel chiostro de frati di s[to] sp[o] (Spirito)
piu archetti, tra li quali e (è) Cristo che laua
i piedi alli apostolj.
E (i) Gaddi, cioe quelli che da lui sono discesi
et dal suo nome Gaddi chiamati, hanno
di sua mano nelle loro case piu pitture
cosi anchora di Taddeo, et di Agnolo
di Taddeo. cet.

Ich liefs die äufsere Anordnung des Textes. Wie man sieht, erwähnt der Anonymus nichts von dem Dommosaik; es ist auch kein Wunder, da er von diesem Künstler nur oberflächliche Kunde besafs, nur dasjenige erzählte, was, wenn seine schriftlichen Quellen, die ich nachweisen kann, ihn im Stiche liefsen, auch sonst noch in Florenz, auf welchem Wege es immer war, besonders durch die litterarische (Novellen), wie auch durch die historische Tradition (Villani und seine Nachfolger), allgemein giltige Anschauung und Kenntnis von den zurückliegenden Zeiten und Zuständen war.

Nr. 2. Über die in der Laurenziana zu Florenz befindliche »Cronica viginti quattuor generalium ordinis sancti Francisci«, verfasst von einem aus Südfrankreich stammenden Anonymus, kann ich mich hier nicht weiter verbreiten. Meine Auszüge aus derselben mit den alle wesentlichen Punkte, besonders die Quellenfrage behandelnden Bemerkungen werde ich später veröffentlichen. Hier mögen nur die wenigen im Text erwähnten Stellen verzeichnet werden.

Vita et tempora fratris Crescentii de Exio, sexti generalis ordinis.

Sextus generalis fuit frater Crescentius de Exio, uenerabilis senex, homo iustus et discipline zelo probatus, electus in generali capitulo *circa annum Domini MCCXLV* 1245 celebrato; in quo capitulo idem generalis precepit uniuersis fratribus, quod sibi in scriptis dirigerent, quidquid de uita et signis et prodigiis beati Francisci scire ueraciter possent. Quo inducti fratres Leo, Angelus et Rufinus, condam sancti patris socii, multa, que de ipso uiderant et audiuerant a fide dignis fratribus: Phylippo Longo, Illuminato, Masseo de Marignano, nec non Johanne sotio sancti fratris Egidii, per modum legende

in scriptis redegerunt et eidem generali fideliter transmiserunt.[1]) Alii etiam multi que nouerant recolligentes, multa miracula, que sanctus in diuersis orbis partibus fecerat, fuerunt publicata. Et postea frater Thommas de Cepperano de mandato eiusdem ministri et generalis capituli primum tractatum legende beati Francisci, scilicet de uita et uerbis et intentione eius circa ea, que pertinent ad regulam, compilauit, que dicitur legenda antiqua; que dicto generali et capitulo dirigitur cum prologo, qui incipit: Placuit sancte uniuersitati uestre cet. (sic). Quam legendam postea frater Bernardus de Bessa de prouincia Aquitanie ad compendiosiorem formam reduxit et incipit: Plenam uirtutibus.[2])

Vita et tempora fratris Johannis de Parma, septimi generalis fratrum minorum — circa annum Domini MCCXLVIII electus in generali capitulo. — — (1248)

(1253) Hic generalis (sub 1253) precepit multiplicatis letteris fratri Thomme de Cepperano (verwechselt mit de Celano), ut uitam beati Francisci, que antiqua legenda dicitur, perficeret; quia solum de eius conuersione et uerbis in primo tractatu, de mandato fratris Crescentii generalis predicti compilato, obmissis miraculis. Quam cum epistola, que incipit: Religiosa nostra sollicitudo, misit eidem generali.[3])

Vita et tempora fratris Bonauentura de Balneo Regio, octaui ministri generalis: — electus in predicto capitulo Rome *anno ab incarnatione Domini MCCLVI* in festo purificationis beate Marie celebrato, domino Alexandro papa IIII presente cet. (1256)

(1260) *Anno Domini MCCLX* idem generalis celebrauit Narbone capitulum generale, in quo constitutionibus ordinis formam et ordinem dedit, et quod fratres de prouincia Aquitanie festum de sancto Martiali VII die Julii facerent, cum capitulo ordinauit.

(1261) *Anno Domini MCCLXI* idem generalis uitam beati Francisci stilo mirabili compilauit ipsamque diffusam ab (sic für ad) compendiosiorem formam reducens, taxatis pro die quolibet VIIII lectoribus, per octauas eiusdem sancti legendam ordinauit, in qua nihil posuit nisi certum et probatum testibus fide dignis. — — —

[1]) Offenbare Anlehnung an den die Legende der Tres Socii begleitenden Brief an Crescentius (cfr. Amoni p. 3) visum est nobis — pauca de multis gestis ipsius, quae per nos vidimus, vel per alios sanctos fratres scire potuimus, et specialiter per fratrem Philippum visitatorem pauperum dominarum, fratrem Illuminatum de Reate, fratrem Masseum de Marignano, et fratrem Joannem socium venerabilis patris fratris Aegidii, qui plura de his habuit ab eodem fratre Aegidio et sancte memoriae fratre Bernardo primo socio beati Francisci, sanctitati vestrae veritate praevia intimare cet. — sowie an seinen Hauptgewährsmann, den Bernhard von Bessa, dessen frühe Chronik der Anonymus fast wörtlich in sein Werk aufgenommen hat. Bernhard sagt Folgendes: Post hunc fuit venerabilis senex frater Crescentius, homo iustus in officiis et discipline zelo probatus. Hic multa B. Francisci miracula requiri et recolligi fecit — cet. (aus der von Franz Ehrle edierten Chronik Bernhards).

[2]) Placuit sanctae uniuersitati (ohne uestre) ist der Anfang des Begleitbriefes vor der zweiten Vita des Thomas von Celano, welche nach Salimbene: Memoriale beati Francisci in disiderio animae geheissen hat. Auf die Verwechselung der Namen Johannes de Ceperano, nicht Thomas, und Thomas de Celano kann ich hier nicht eingehen. In meinen Auszügen habe ich davon geredet. — Mit Plenam uirtutibus beginnt die Schrift Bernhards: De laudibus sancti Francisci.

[3]) Karl Müller: Minoritenorden und Bufsbruderschaften p. 177 sieht in Teil II der zweiten Vita des Thomas von Celano, so wie sie uns heute vorliegt, den an Johann von Parma mit einem Begleitbriefe gesandten Nachtrag. Das ist eine sehr ansprechende Hypothese.

ZU RAPHAEL

VON HERMAN GRIMM

VIII

Es ist seit einer Reihe von Semestern schon in meinen Vorlesungen auf die Verwandtschaft zwischen einigen Figuren der Schule von Athen und der auf einem gemalten Teller (des Museums von Arezzo) befindlichen Darstellung hingewiesen worden, die ich hier jetzt bespreche, weil sich in der eben erscheinenden

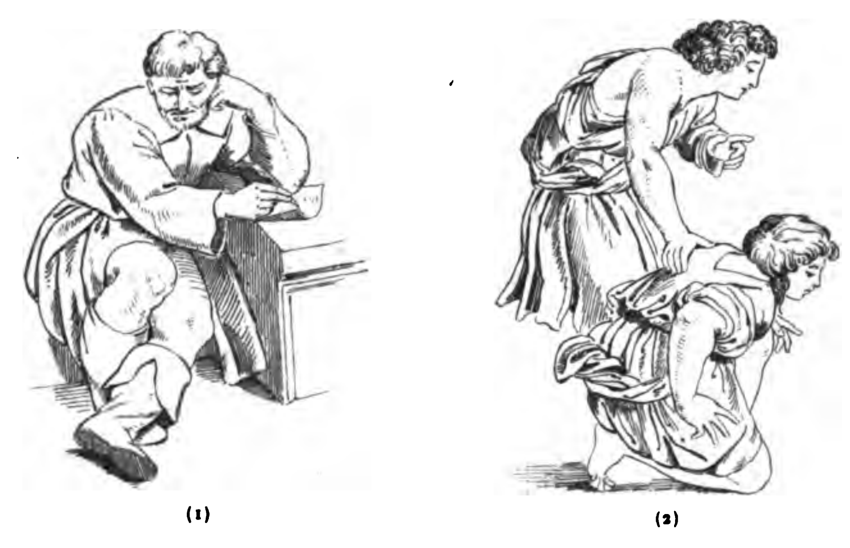


zweiten Auflage meines »Lebens Raphaels« kein Platz dafür findet; erst in den später herauskommenden »Ausführungen zum Leben Raphaels« werde ich darauf zurückkommen können. Man schreibt diese Komposition Signorelli zu, und ohne Zweifel

mit Recht. Die kleineren Malereien der Kapelle des Domes von Orvieto sind diejenigen Arbeiten seiner Hand, die uns zur Vergleichung zunächst einfallen werden.

Signorelli lebte bis in die zwanziger Jahre des Cinquecento, und man könnte für möglich halten, die mit Motiven der Schule von Athen übereinstimmenden Körperstellungen, die wir auf dieser »Disputa dei Savi« Signorelli's vor uns haben, verdankten der Erinnerung an Raphaels Arbeit die Entstehung. Dieser Gedanke musste mir natürlich aufsteigen, allein er erscheint unhaltbar, sobald wir darauf achten, wie durchaus original die Figuren Signorelli's sind und wie sie gewisse reale Eigenheiten zeigen, die, wenn sie blofse Erinnerungskopien wären, fast als unmöglich erscheinen, während der Annahme einer Entnahme und Weiterbildung der verwandten Teile von Seiten Raphaels nichts entgegensteht. Doch kann diese Auffassung nicht als Beweis gelten wollen und ich spreche sie nur als Resultat persönlicher Beobachtung aus, ohne anders lautender Meinung etwas anderes als mein Gefühl entgegensetzen zu können.

Zu den einzelnen Figuren sei Folgendes bemerkt:



(1) (2)

1. Der ausgestreckt liegende, lesende Mann unten rechts erinnert in der Stellung an die auf der Schule von Athen in der Mitte am Fufse der Treppe uns entgegenliegende, schreibende, mit auffallend hoch hinaufgehenden Stiefeln bekleidete Gestalt.

2. Die beiden Figuren unten links: der weifsbärtige, nackte, auf das am Boden liegende Dreieck deutende Greis, dem ein anderer hinter ihm stehender die Hand auf den Rücken legt, haben dieselbe Stellung wie bei Raphael die beiden Jünglinge in der Gruppe der Mathematiker am Fufse der Treppe unten rechts.

3. Der mit gestrecktem Arme auf die Kugel herabgreifende, mit abgewandtem Haupte emporblickende Mann, dem der Mantel quer über den Rücken läuft, erinnert an die die Treppe aufsteigende, auf den liegenden Diogenes deutende Figur.

4. Die sich zu dem zur Kugel herabdeutenden Manne von oben herabneigende Gestalt, zu der er aufblickt und die ihm mit beiden offenen Händen und gespreizten Fingern etwas vorzurechnen scheint, erinnert in dieser Fingerstellung an den explizierenden Sokrates auf der Höhe der Treppe oben links.

5. Die dritte zu diesen beiden Gestalten gehörige, links von ihnen zuhörend sich anschliefsende Figur erinnert mit der Kopfwendung an den bei Raphael in der Mitte der oben erwähnten Gruppe der Mathematiker unten rechts sichtbaren, mit nach rechts sich drehendem Haupte emporblickenden Jüngling.

6. Der rechts neben den eben besprochenen drei Greisen noch sichtbare Mann mit dem Turban erinnert an den ebenfalls beturbanten Mann der Schule von Athen in der Gruppe vorn links.

7. Der mit den Händen auf den Knien etwas gebeugt stehend zuhörende Mann rechts, den ein weiter Mantel umgiebt, erinnert an den auf der Höhe der Treppe bei Raphael im Profil nach links gewandten bärtigen, kahlköpfigen Greis, der von Einigen früher für Bembo gehalten worden ist. Hier waltet allerdings nur ein loser Zusammenhang.

8. Der über der oben an erster Stelle besprochenen Gestalt nach rechts hin sitzende nackte Greis, der die Hand auf den oberen Schnitt des Buches legt, das auf seinem Schofse steht und in dem er liest, erinnert an den auf der Disputa links vom Altar sitzenden Kirchenvater.



(3) (4)

Ich wiederhole: alle diese Verwandtschaftsverhältnisse sind derart, dass die Annahme, Raphael habe die Schüssel oder die für dieselbe benutzte Zeichnung Signorelli's gesehen und das ihm brauchbar Erscheinende benutzt, natürlich erscheint; während, wenn das umgekehrte Verhältnis vorläge, höchst erstaunlich wäre, dass Signorelli jede der betreffenden Stellungen ohne weitere Erinnerung an Raphaels fertiges Gemälde diesem entnommen hätte. Denn Raphael war hier der Mächtigere, und es wäre höchst seltsam, wenn Signorelli sich so völlig von Raphaels Einflusse emanzipiert hätte, um seinen Figuren überall durch und durch das Gepräge seiner eigenen Auffassung zu verleihen. —

Ich bemerke bei dieser Gelegenheit, dass ich die beiden Tafeln auf der Schule von Athen: die, welche der Engel vorn links aufrecht hält, und die, welche vor Archimedes, vorn rechts, auf dem Boden liegt, noch einmal genau untersucht habe, und dass über deren moderne völlige Übermalung kein Zweifel bestehen kann. Übrigens hat das Fresko, das ich nun fast 30 Jahre kenne, in den letzten Jahren viel verloren. Es scheint, dass die beträchtliche Zunahme des Besuches in den letzten Zeiten häufigeres Abstäuben notwendig gemacht hat, wobei auch die Niederschläge der menschlichen Ausdünstung (die unseren Museen so grofsen Schaden thut) in Anschlag zu bringen sind.

EIN MADONNENRELIEF VON MINO DA FIESOLE

VON H. VON TSCHUDI

Mino da Fiesole war bisher in den Königlichen Museen nur durch zwei Büsten — eine weibliche und die berühmte des Niccolò Strozzi — und das unvollendete Relief einer allegorischen Figur vertreten. Aber wenngleich gerade die Büsten künstlerisch zu seinen hervorragendsten Leistungen zählen, sind sie doch nicht ebenso seine bezeichnendsten. Die energische idealitätslose Wiedergabe der Persönlichkeit drängt in ihnen die eigentümliche Manier des Künstlers auf das bescheidenste Mafs zurück. Jene Manier, zu der sich bei ihm nach Vasari's Meinung die bella grazia Desiderio's versteinert hatte und die es möglich machte, eher als bei irgend einem anderen florentiner Bildhauer des Quattrocento eine zweifellose Bestimmung seiner Werke zu treffen. Diese leichte Kenntlichkeit des Meisters, verbunden mit einer überaus keuschen Empfindungsweise und einer raffinierten Behandlung des Marmors, hat seinen Relief-Arbeiten, vor Allem seinen zahlreichen Madonnendarstellungen eine frühe Popularität verschafft. Eine Schöpfung dieser Art, und es sei gleich gesagt, eine der reizvollsten, die je aus Mino's Werkstatt hervorgegangen, ist seit Kurzem in der Sammlung für mittelalterliche und Renaissance-Plastik zur Aufstellung gelangt. Die beigegebene Heliotypie gestattet eine ausreichende Beurteilung der Schwächen und Vorzüge des Werkes. Es ist ein Rundbild, und zeigt in ungefähr dreiviertel Lebensgröfse die Halbfigur der Maria, die das Kind auf dem Schofse hält. Im Allgemeinen bleibt Mino's Phantasie dieser Lieblingsaufgabe der Zeit gegenüber, die von den florentiner Bildnern mit einer überraschenden Menge lebensvoller Züge ausgestattet wurde, merkwürdig erfindungslos. Während Donatello und die ihm verwandten Künstler in das Verhältnis von Mutter und Kind eine weit über das unmittelbare Motiv hinausgehende stürmische Leidenschaftlichkeit, wie eine Vorahnung des künftigen Leids, zu legen wissen, während die Robbia's, dann Rossellino und seine Richtung direkt ins Leben greifen und das Glück des Augenblicks, die heitere Freude, selbst den mutwilligen Scherz schildern, ist Mino's Maria stets nur die Jungfrau Mutter, die Gottesträgerin, die mit stereotyper Freundlichkeit, aber ohne bestimmten Gefühlsaccent das Kind vor sich hält, das, von ihr weggewandt, segnet oder das Spruchband abliest. Die einzige Ausnahme hiervon macht das Berliner Relief. An Stelle der religiös-tendenziösen Richtung nach aufsen, die rein menschliche, in sich abgeschlossene Beziehung der Beiden zu einander. Zwar hat sich auch hier Maria nicht aus ihrer milden Ruhe bringen lassen, aber die grofsen Augen, mit denen das Kind zu ihr aufblickt, seine sprechend geöffneten Lippen scheinen doch auf ihren anmutvollen Zügen den Ausdruck stillen mütterlichen Glücks zu wecken.





MINO DA FIESOLE

MADONNENRELIEF

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

Auch für die ursprüngliche Bestimmung des Werkes giebt diese Auffassungsweise wenigstens einen negativen Aufschluss. Es war sicher nicht, wie die Rundform vermuten liefse, für den Schmuck eines Grabmals berechnet. Hier forderte man durchgehends den segnenden Christusknaben, und wir werden später sehen, wie Mino dieselbe Komposition für diesen Zweck umgestaltet.

Das Relief ist in feinstem carrarischen Marmor, der warmtönigen Crestola, gearbeitet. Von gröfster Meisterschaft zeugt die technische Behandlung. Das überaus zarte und flache Relief des Körpers erhebt sich in den Köpfen und Gliedmafsen leicht und ungezwungen zu voller Rundung. Klar und bestimmt ist die vielfach komplizierte Faltenführung. Von gröfstem Reiz die Behandlung des Haares der Madonna, das weich und wellig die hohe spitze Stirn umrahmt und sich in einem Zopf über den Scheitel legt. Die Modellierung des Fleisches zeigt jene Morbidezza, die Cicognara an Mino rühmt, die ihn aber keineswegs immer auszeichnet. Auch die scharf eingegrabenen Augensterne, die sonst seinen Figuren einen so unbeholfen starren Blick verleihen, waren hier durch Malerei ersetzt. Leider hat diese der Zeit nicht Stand zu halten vermocht. Wesentlich litt darunter der Ausdruck des Kindes, das ehedem, wie eine dem Marmor gebliebene schattenhafte Tönung beweist, zur Mutter emporschaute, während nun sein Blick, der Haltung des Kopfes folgend, ins Leere geht.

Was neben diesen Vorzügen an Mängeln zu nennen ist, fällt leicht ins Gewicht. Vor Allem die Unsicherheit in den Proportionen. Die schlanken Hände, der Oberarm sind etwas zu lang geraten, der Unterarm zu kurz, wobei sich freilich der Künstler nur in der Wirkung der perspektivischen Verkürzung getäuscht haben mag; in einem anderen ganz übereinstimmenden Relief hat er den Ellbogen noch mit dem Mantel verdeckt und dadurch die Illusion gerettet. Dann eine gewisse Steifheit und Eckigkeit der Körperhaltung und der Mangel an Gefühl für die Stofflichkeit der Gewandung.

Aber das sind alles weniger Schwächen dieses Werkes als der Kunst Mino's überhaupt. Sie verleugnet nirgends, weder im Guten noch Bösen, ihre Herkunft vom Handwerk. Vasari's Angabe, dass Mino als Steinmetz begonnen und erst von seinem Altersgenossen Desiderio zur künstlerischen Produktion geleitet worden sei, klingt durchaus glaubhaft. Dieses Steinmetzentum bleibt ihm zeitlebens in den Gliedern stecken. Neben der hohen technischen Meisterschaft, die er in die Behandlung des Marmors legt, steht seine Formanschauung, die Freiheit in der Komposition, das Gefühl für die plastische Gestaltung weit zurück. Es ist gewiss kein Zufall, dass uns von diesem betriebsamsten der florentiner Bildhauer nicht ein einziges Thonmodell erhalten blieb. Der bildsame Thon ist aber der Stoff, aus dem auch in der plastischen Kunst der Mensch erschaffen ward. An diesem weichen fügsamen Material, das dem leisesten Druck des Fingers folgt, an dem man ebenso mühelos abnehmen als ansetzen kann, hat sich das feine Naturgefühl der Quattrocentomeister herangebildet. Bei Mino fehlt diese Schulung und Vermittelung. Ohne vorbereitendes Modell scheint er direkt an den Marmor getreten zu sein. Bode hat schon hervorgehoben, wie lehrreich gerade in dieser Beziehung das angefangene Relief unserer Sammlung ist. Der Mangel irgend welcher Punktierung, der Umstand, dass einzelne Teile bis auf die Politur vollendet, andere erst aus dem gröbsten gehauen sind, schliefst die Mitwirkung einer blofs handwerksmäfsigen Bottega völlig aus. So konnte es geschehen, dass sich Mino trotz der grofsen technischen Fertigkeit und ohne je über eine ihm geläufige Kompositionsform hinauszustreben, so vielfach in den Verhältnissen seiner Figuren

vergriff. Hier liegt auch die Erklärung für die eigentümliche Gebundenheit seiner Reliefgestalten, die gleichsam am Grund zu kleben scheinen und es nirgends zu einer freien Beweglichkeit ihrer Gliedmafsen bringen. Man darf aber daneben die Vorteile einer solchen Arbeitsführung nicht übersehen. Gerade weil Mino seine Naturanschauung unmittelbar in den Stein umsetzt, trifft er in so überraschender Weise die stilistischen Bedingungen des Materiales. Hier ist sein Steinmetzengefühl in vollem Recht. Er kopiert nicht den Thon, sondern schafft in Marmor. Das ist es, was auch seinen sorgfältigst ausgeführten Werken den frischen ursprünglichen Reiz erhält. Er giebt nicht immer das Höchste, aber stets sich selbst. Während wir bei den meisten Marmorwerken der Renaissance den erfindenden Künstler erst aus zweiter Hand kennen lernen, tritt er uns hier unmittelbar als zugleich ausführender entgegen.

* * *

Sucht man unter den übrigen Werken Mino's nach einem Anhaltepunkt zur Einordnung unseres Reliefs, so springt sofort die grofse Aehnlichkeit in die Augen, die dasselbe mit dem Tondo hat, der den halbkreisförmigen Abschluss des Conte Ugo-Grabmals in der Badia zu Florenz schmückt. Die wesentlichste Abweichung zeigt das Kind. Auf einem Polster sitzend, erhebt es die rechte Hand zum Segnen, während es, das Haupt en face gewandt, auf ein Spruchband in seiner Linken niederzublicken scheint. Dass hierdurch das so naive und anmutende Verhältnis zwischen Mutter und Kind ausgeschlossen war, ist aber nicht das einzige Moment, wodurch sich das florentiner Relief zu seinem Nachteil von unserem unterscheidet. Vor Allem erscheint der Ausdruck der Madonna unbelebter, müder, ihr Blick gegenstandsloser, die Anordnung der Haare und des Kopftuches ist weniger reizvoll, die Faltenbehandlung stumpfer. Es wirkt durchaus wie eine dem veränderten Bedürfnis entsprechende Ummodelung der frischen und originellen Berliner Komposition. Wie dem auch sei, stilistisch stehen sich die beiden Werke jedenfalls so nahe als möglich, und wir hätten damit auch den ungefähren Zeitpunkt der Entstehung unseres Reliefs, wenn anders sich das Grabmal des Grafen Ugo genau datieren lässt. Nun sagt allerdings die von zwei Engeln gehaltene Inschrifttafel am Sockel des Monumentes, dass dasselbe im Jahre 1481 errichtet worden. Aber wir wissen aus den Dokumenten des florentiner Staatsarchivs, dass die Mönche der Badia schon 1469 die Arbeit bei Mino bestellen, ja ihm sogar eine Anschlagszahlung leisten, dass ein neuer Kontrakt von 1471 die Vollendung des Werkes innerhalb 18 Monaten stipuliert, dass es indes erst im Januar 1481 fertig gestellt war. Durch volle 12 Jahre schleppt sich also Mino mit dem Auftrag und es wäre ganz wohl möglich, dass die einzelnen Bestandteile des Denkmals zu verschiedenen Zeiten ausgeführt worden. Hier hilft nun doch wieder nur eine stilistische Vergleichung derselben untereinander und mit anderen datierbaren Werken des Meisters. Glücklicherweise fehlt es an solchen nicht, wenn schon meines Wissens ein Versuch auf Grund derselben die Stilwandlungen Mino's darzulegen und die undatierten Werke einzuschalten noch nicht gemacht wurde. Einige kurze Andeutungen mögen hier ihren Platz finden.

Vorerst ergiebt sich, dass der figürliche Schmuck am Ugo-Grab eine durchaus übereinstimmende Behandlung aufweist. Das weiche Gesichtsoval der Madonna, die geschmackvolle Verwertung des Kopfschleiers, dessen verschlungene Enden sich in anmutigem Bogen über die Brust legen, wiederholen sich ebenso bei der hinter dem Sarkophag angebrachten allegorischen Gestalt. Auch der Kindertypus ist ganz derselbe bei dem Christus, wie bei den köstlichen wappenhaltenden Knaben und den

beiden Kleinen auf dem Relief der Carità. Allen gemeinsam ist ferner der halbgeöffnete Mund und die glatte Wölbung des Augapfels. Ein besonderes Gewicht ist auf die Führung der Falten zu legen, die zwar scharf und trocken gearbeitet und eckig gebrochen, sich doch nirgends in spitzen Winkeln treffen, sondern eine klare Tendenz zu bogenförmigem Schwung haben — am ausgesprochensten in der leichten flatternden Gewandung der lebhaft bewegten Genien am Sockel. Gerade diese letzteren wiederholen sich nun, in allem Wesentlichen gleichartig, zweimal auf dem grossen Tabernakel in S. Ambrogio zu Florenz; einmal unten den Kelch umfassend, in dem der segnende Christusknabe steht, das zweite Mal in dem halbrunden Abschluss zu Seiten Gott Vaters. Dieses Tabernakel nun erlaubt eine zweifellose Datierung: es wurde dem Künstler am 22. August 1481 von den Nonnen von S. Ambrogio in Auftrag gegeben. — Da wir hier auch im Uebrigen den vorerwähnten Stileigentümlichkeiten begegnen, darf nicht daran gezweifelt werden, dass das Grabmal der Badia in der That erst 1480 entstanden ist. Damit hätten wir aber auch die möglichst genaue Zeitbestimmung für das Berliner Tondo gewonnen, das dadurch noch ein besonderes Interesse bietet, dass es das einzige, bisher bekannte mobile Madonnenrelief der letzten Periode von Mino's Wirksamkeit ist.

Dass sich nun aber diese Periode ganz bestimmt und scharf aus dem scheinbar so gleichmäfsigen Manierismus seiner Schöpfungen abhebt, lehrt am raschesten ein Blick auf Mino's frühe florentiner Thätigkeit. Leider besitzen wir aus den fünfziger Jahren nur einige Büsten, aus denen sich ein bestimmtes Bild seiner Formgebung nicht folgern lässt. Dagegen bietet das folgende Dezennium in den beiden Altären der Badia und des Doms von Fiesole und dem Grabmal des Bernardo Giugni ein ausreichendes Material stilistischer Merkmale. Trotz mehrerer im Einzelnen nachweisbarer, wenn auch nicht chronologisch genau zu ordnender Verschiedenheiten überwiegt doch das Gemeinsame bei Weitem. Charakteristisch sind vor Allem die straff gespannten Faltenzüge, die in spitzen Winkeln aufeinanderstofsen; dann bei der weiblichen Tracht, die manchmal bandartige Schärpe, die über die Schultern gelegt, sich in der Mitte der Brust kreuzt und unter den Gürtel durchgezogen wird; vielfach variirt fehlt dieses Motiv doch nirgends. Der Frauentypus zeigt eine mehr breite als hohe Stirn, eine energische Nase mit leicht gewölbtem Rücken, ein kräftiges Kinn und einen grofsen, fest geschlossenen Mund, dessen schmale Lippen in den Ecken leicht hinaufgezogen, dem Antlitz einen Zug herber Freundlichkeit geben. Die Augenbrauen sind durch eine scharfe Kante markiert, scharfkantig sind auch die Ränder der Lider, Iris und Pupille als Kreis und Punkt mit dem Meifsel eingezeichnet. Man sieht, im Vergleich mit der wunderbar milden, aber etwas allgemeinen Schönheit seines späteren Madonnenideals, Züge von porträthafter Bestimmtheit und einer unerbittlichen Schärfe der Durchführung.

Alle Madonnenreliefs diesseits und jenseits der Alpen tragen nun, mehr oder weniger ausgeprägt, diese Stilmerkmale und sind daher wohl ausnahmslos vor den Beginn der siebziger Jahre zu setzen. Liefsen sich die florentiner Hauptwerke auf das Jahr genau datieren, so könnte man ein gleiches wohl auch mit den Einzelreliefs versuchen, die sich gruppenweise an jene anschliefsen. Am reinsten findet sich der geschilderte Stilcharakter in der Madonna, die das Mittelfeld des dreiteiligen Altars der Badia einnimmt. Das Werk wurde von Diotisalvi Neroni bestellt, den Mino 1464 in jener gegewaltigen, heute in der Sammlung Dreyfus befindlichen Büste verewigte; ein bestimmter Anhalt für die Datierung desselben fehlt leider, man weifs nur, dass Mino 1470 noch eine Restzahlung zu gut hat. Die bei dieser Madonna angeschlagene Tonart

klingt in einer Reihe kleinerer Darstellungen nach. Ganz nah steht ihr das treffliche Tabernakel der Via della Forca, gegenüber Palazzo Martelli. Auch hier sitzt Maria auf einem Sessel, dessen Seitenlehne sichtbar ist, den Körper leicht nach der Seite gewandt, so dass die eine Schulter mit dem Arm vortritt, während sich die andere in den Grund verliert; noch stärker ist die Profilhaltung im Kopf accentuiert; der vortretende Arm wird nur wenig von dem schlicht herabfallenden Mantel verdeckt. Eine ganz verwandte Komposition bietet das aus der Sammlung Gigli-Campana in den Louvre gekommene Relief, das die besondere Eigentümlichkeit mit jenem teilt, dass die Enden des haubenartig über den Kopf gezogenen Schleiers leicht zur Seite wehen. Der nächste Schritt führt zu dem Madonnenbild, das als Schenkung des Fürsten Liechtenstein ins österreichische Museum gelangte und sich durch seine reiche, trefflich erhaltene Vergoldung auszeichnet. Mit dem Louvre-Relief hat es namentlich die auffallende Anordnung des Mantels gemein, dessen Ende um den Vorderarm der Maria geschlungen ist; dagegen fehlt die Stuhllehne. Dieses letztere Motiv ist wieder in zwei Darstellungen aufgenommen, die in verschiedenen Zügen sowohl mit dem Louvre-Relief, wie mit demjenigen in Wien zusammentreffen. Es sind dies die Madonnen bei Gavet in Paris und im Dom von Empoli, trotzdem sich in der letzteren schon eine etwas weichere Manier bemerklich macht, wie denn auch die Augensterne nicht eingegraben, sondern aufgemalt waren. Diese gleicherweise an einem Relief der Kollektion Timbal (No. 7 des Katalogs) wiederkehrende Behandlungsweise hat denn auch Courajod bewogen, dasselbe in unmittelbare Nähe des Ugo-Grabmals zu rücken. Aber obgleich dieses Werk auch in der Komposition einen fremdartigen Zug aufweist, scheinen mir doch die Anordnung des Gewandes, die Faltenbildung, selbst die Neigung des Hauptes, die Einordnung neben die genannten Arbeiten zu fordern. Wir werden später sehen, dass Mino's römischer Stil, wenn man unter dieser Bezeichnung die Werke der siebziger Jahre zusammenfassen darf, keinen Raum für eine solche Darstellungsweise bietet.

Weil sie an Zahl weitaus überwiegen, habe ich hier in erster Linie diejenigen Madonnenreliefs genannt, die sich an den Altar der Badia anlehnen. Nach der gewöhnlichen Annahme gingen diesem das vom Bischof Salutati gestiftete fiesulaner Altarwerk und das Grabmal des Bernardo Giugni voraus, das dessen Brüder ihm nach seinem 1466 erfolgten Tode errichten liefsen. Indes scheinen mir stilistische Gründe dafür zu sprechen, dass der Altar des Domes von Fiesole demjenigen der Badia vielmehr nachfolgte. Die an dem letzteren noch breite und derbe architektonische Dekoration hat in der Salutati-Stiftung bereits den feingliedrigen spitzen Charakter, der für Mino so bezeichnend wird; einzelne Details wiederholen sich ebenso auf dem Ciborium von 1471 im Dom von Volterra. Der Madonnentypus verliert von seiner individuellen Bedingtheit und nähert sich in der hohen Stirn, dem weicheren Gesichtsoval, der weniger kantigen Behandlung dem späteren Ideal; die Gewandung ist nicht mehr straff gespannt, sondern fällt schlaff, wenn auch in gradlinigen Falten herab, die hohen scharfen Stege sind einer flacheren Reliefbehandlung gewichen. Alles das wäre unverständlich bei einem Werk, das dem Diotisalvi-Altar voranginge, erscheint aber bei einem späteren als ganz natürliches Entwickelungsstadium. Mit der Mittelfigur dieses Altars nun hat die auffallendste Verwandtschaft das viereckige Relief des Bargello. Hier wie dort ist die Madonna en face gestellt, nur mit einer leichten Seitenwendung des Kopfes; der glatt auf dem welligen Haar liegende Schleier ist auf dem Scheitel bis zur Stirn gezogen und fällt rückwärts, die Arme ganz frei lassend, in geraden Falten herab. Eine nur leichte Variation dieses Motivs bietet das von

Bode nachgewiesene Marmorrelief bei Mr. Gambier-Parry in Hingham Court; aber gerade dieses Werk, von dem unsere Sammlung eine Stuckreproduktion besitzt, spricht deutlich für die spätere Datierung des Salutati-Altares; während es sich in der Madonna direkt an diesen letzteren anlehnt, sind die verehrenden Engel zu ihrer Seite die unverkennbaren Ebenbilder der Engel am Ciborium von Volterra. Zwischen diesem und dem vorhergehenden Typus muss, wie mir scheint, das zweite Madonnenrelief der Kollektion Timbal (No. 6 d. Kat.) eingereiht werden. Es entfernt sich etwas mehr von der reinen Enfacehaltung, und weist, was schon Courajod betonte, manche Uebereinstimmung mit der Madonna von Empoli auf, wie denn diese wiederum in ihrer weichen Gesichtsform, den sternlosen Augen dem Bargellorelief nahe steht. Es ist ja nicht anders möglich, als dass sich bei diesen innerhalb des Zeitraums von 10 Jahren geschaffenen Werken vielfach sich kreuzende Einflüsse geltend machen; worauf es ankam war nur, überhaupt zu zeigen, dass sie alle eben diesem Zeitraum angehören. Es bleibt noch als letztes, das grofse von einem Engel gestützte Tondo des Bargello zu erwähnen, dessen anmutlosen Zügen wir wieder an der Gerechtigkeit des Giugni-Grabes begegnen. Eine lange, an der Spitze eingebogene Nase, ein breiter strenger Mund, die gekreuzten Achselbänder sind beiden gemein. Das sternförmige und Palmetten-Ornament, das sich von dem Bischofsmantel des Salutati auf den Gewandkragen der Madonna verirrt hat, deutet auf die Entstehung um 1466. Vasari will denn auch wissen, dass gerade dieses, ehemals über einer Thür der Badia angebrachte Relief die Brüder Giugni's veranlasst habe, sich bei Bestellung des Grabmals an Mino zu wenden.

Die Vermittelung zwischen dem strengen Stil der früheren und der holden Anmut der späteren florentiner Zeit haben wir in den zahlreichen Werken zu suchen, die in den Jahren zwischen 1470 und 1480 entstanden sind. Mehr als bisher können hier nur die Hauptetappen der Entwickelung bezeichnet werden, da gerade die mafsgebendsten Arbeiten Mino's römischer Thätigkeit angehören, die eine über die Grenzen dieses Aufsatzes hinausgehende Berücksichtigung fordert. Die Wandlung, die sich mit dem Ciborium von Volterra und den verwandten Werken einleitet, in dem Grabmal Pauls II in den vatikanischen Grotten fortsetzt, findet ihre erste typische Ausbildung in den beiden 1473 gearbeiteten Historien aus dem Leben des Johannes an der Kanzel des Doms von Prato. Dass er sein weibliches Ideal auch hier wieder aus einer individuellen Frauenerscheinung ableitet, beweist schlagend die Berliner Mädchenbüste. Die Erinnerung an ihre feinen Züge bricht überall deutlich durch, am unmittelbarsten in der nach oben blickenden weiblichen Gestalt auf der Darstellung des Tanzes der Salome und auf der zweiten Tafel in der Tochter des Herodes selbst. Das breite Gesichtsoval von früher hat eine, durch die schmale, an den Schläfen zusammengedrückte, stark zurückweichende Stirn bestimmte elliptische Gestaltung angenommen. Die feine Nase zeigt an der Spitze eine leichte Biegung nach aufsen, die zart geschwungenen Lippen sind halb geöffnet. Die Gewandfalten treffen sich in stumpfen Winkeln, nur über dem Schienbein erhält sich die alte spitzwinklige Anordnung, wenn auch nicht mit den hart und tief herausgearbeiteten Stegen. Zwischen dem Ciborium von Volterra und der Kanzel von Prato muss Mino das Tabernakel im Sakristeigang von Sta. Croce zu Florenz gearbeitet haben, etwas später sind vermutlich die beiden allegorischen Reliefﬁguren der Sammlung Dreyfus zu setzen, deren Faltenschema noch der Mittelstufe angehört, während die weiche Gesichtsbildung mit den gesenkten Augenlidern sich seinen letzten Schöpfungen nähert. Welche Distanz sie aber noch von diesen trennt, lehrt am deutlichsten die

sonst so verwandte Gestalt der Fides auf dem unvollendeten Berliner Relief. In dem vollwangigen Gesicht mit dem müden Ausdruck, in der Anordnung des Haares und der Schärpe auf dem Marientypus des Ugo-Grabes fufsend, ist es wohl eine seiner spätesten Arbeiten, an deren Fertigstellung ihn sein 1484 erfolgter Tod verhinderte.

Madonnendarstellungen, wie sie die florentiner Periode so zahlreich kennt, scheinen jetzt in den seltensten Fällen von Mino verlangt worden zu sein. Eine kleine unbedeutende Arbeit dieser Art in der Sakristei von S. Clemente zu Rom ist mir in zu schwacher Erinnerung, als dass ich wagen könnte, sie diesem oder seinem früheren römischen Aufenthalt im Beginn der sechziger Jahre zuzuschreiben. Dagegen gehört dieser letzteren Zeit das Madonnenrelief an, das für den Altar von S. M. Maggiore bestimmt, jetzt in der kleinen Sakristei daselbst eingemauert ist. Es nimmt aber eine ganz exzeptionelle Stellung unter Mino's Werken ein und ist wohl, trotz der klaren Bezeichnung, nur unter seiner Leitung von einem norditalienischen Künstler gemeifselt worden.

Nur zwei Reliefs vermag ich noch anzuführen, die aber von hervorragender Bedeutung sind, als die letzten Glieder der Entwickelung, die zu dem Madonnentypus des Ugo-Grabes führt. Beide Werke schmücken römische Prälatengräber, das eine das Monument des Pietro Ferrici im Klostergang von S. Maria sopra Minerva, das andere dasjenige des Cristoforo della Rovere in S. Maria del Popolo. Die Todesjahre 1478 und 1479 kann man ohne weiteres auf die Entstehungszeit der Reliefs beziehen, da Mino 1480 bereits wieder in Florenz ansässig ist. In der That finden wir denn hier auch schon die unmittelbaren Vorbilder für die beiden eingangs besprochenen Tondi. Das anmutige, nur noch etwas weniger volle Gesicht, das sternlose Auge, dem die Beschattung durch die gesenkten Lider einen so stillen träumerischen Ausdruck verleiht; dann die in allem Wesentlichen übereinstimmende Gewandung. Charakteristisch für diese letztere ist die geschwungene Linie, in der sich die Schärpe über die Brust schlingt, und der den einen Arm verdeckende Mantel, der am Ellbogen ärmelartig zurückgeschlagen ist. Damit ist aber die Stelle, die das Berliner Relief in Mino's Schaffen einnimmt, auch nach rückwärts umgrenzt.

Man sieht, diese rastlose Thätigkeit, die bei oberflächlicher Betrachtung den Eindruck manierirter Einförmigkeit macht, bringt in jedem neuen Werk Elemente einer fortschreitenden Entwickelung. Was sich gleich bleibt, ist die stilvolle Behandlung des Materials und die Naivetät der Empfindung; vielfach freilich stark verdunkelt durch die handwerksmäfsige Raschheit der Ausführung. Aber innerhalb des formalen Apparates ist eine entschiedene Wandlung nicht zu verkennen. Der herbe Zug seiner frühesten Werke glättet sich zusehends zu weicher Anmut, die Gewandung verliert ihre kantige Schärfe und legt sich in flachen geschwungenen Falten um den Körper, die Bestimmtheit einer trockenen Naturnachahmung verfeinert sich in dem Streben nach zartem Liebreiz. Die höchste Stufe erreicht Mino in den Schöpfungen der achtziger Jahre. Schon Vasari rühmt das Grabmal des Grafen Ugo als sein schönstes Werk. Ein Lob, in das wir unbedenklich das Berliner Madonnenrelief mit einschliefsen können. Ja es steht in der jungfräulichen Holdseligkeit der Maria, der naiven Frische des Kindes, dem pikanten Reiz der Mamortechnik nicht nur unter Mino's Arbeiten obenan. Man wird es stets unter jenen Werken nennen müssen, in denen eine bestimmte Richtung der künstlerischen Anschauung der Frührenaissance ihren höchsten Ausdruck gefunden hat.

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



SIEBENTER BAND

III. HEFT DER AMTLICHEN BERICHTE

BERLIN 1886

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT.

Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen:

Berlin:

Königliche Museen XXXIII

Königliche National-Galerie XXXXIV

Das dritte Heft der STUDIEN UND FORSCHUNGEN wird zusammen mit dem Schlusshefte des VII Bandes Ende September d. J. ausgegeben.

Redakteur: R. DOHME.

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



SIEBENTER BAND

IV. HEFT DER AMTLICHEN BERICHTE

III. UND IV. HEFT DER STUDIEN UND FORSCHUNGEN

BERLIN 1886

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT.

Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen:

Berlin:

Königliche Museen XXXXV
Königliche National-Galerie LXII

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Romanische Renaissance. Von G. Dehio 129

Empirische Betrachtungen über die Malereien von Michelangelo am Rande der Decke in der sixtinischen Kapelle. (Schluss). Von W. Henke . . . 140
Mit sechs Hochätzungen.

Albrecht Altdorfers Farbenholzschnitt »Die Madonna von Regensburg« . . . 154
Mit einem Farbenholzschnitt.

Das Pferd in der Kunst des Quattrocento. (Schluss). Von H. Weizsäcker . 157
Mit vier Hochätzungen.

Lionardo da Vinci's Malerbuch und seine wissenschaftliche und praktische Bedeutung. Von Constantin Winterberg 172
Mit zwanzig Hochätzungen.

Neue Erwerbungen für die Abteilung der christlichen Plastik in den Königlichen Museen. Von W. Bode 203
Mit einem Lichtdruck und vier Hochätzungen.

Mantegna als Kupferstecher. Von Fr. Portheim 214
Mit zwei Hochätzungen.

Die Ausbeute aus den Magazinen der Königlichen Gemälde-Galerie zu Berlin. Von W. Bode 226
Mit vier Hochätzungen.

Redakteur: R. DOHME.

ROMANISCHE RENAISSANCE

VON G. DEHIO

Es bedarf wohl keiner besonderen Rechtfertigung oder Schutzes gegen etwaige Missdeutungen, wenn ich vorausschicke, dass die nachfolgende Studie nicht einem ausschliefslich geschichtlichen, sondern einem zugleich auf die künstlerischen Aufgaben der Gegenwart gerichteten Interesse entsprungen ist. Denn was wäre die Thätigkeit des Altertumsforschers, wenn sie vergäfse, dass alle Geschichte in die Gegenwart mündet? wenn sie vor der Frage zurückwiche: wie kann das Gestern und Ehegestern dem Heute dienen?

Zwar giebt es noch immer Kritiker, die mit wichtiger Miene Anklage gegen das XIX Jahrhundert erheben, weil es keinen »eigenen« Baustil hervorgebracht habe. Ich will nicht versuchen, diese umzustimmen, denn sie scheinen die über unserer modernen Bildung waltenden Notwendigkeiten überhaupt nicht begriffen zu haben. Ebensowenig vermöchte ich zu jenen anderen mich zu bekennen, welchen »Reinheit des Stiles«, das will sagen: archäologisch korrekte Nachahmung, der einfache und sichere Weg des Heiles ist. Welchen denn unter den vielen mit ihren Denkmälern in unsere Zeit hineinragenden Stilen der Vergangenheit sollen wir bevorzugen? Keine Wahl, wie immer sie ausfallen möge, wird von Willkür frei sein können. Wie wir unsere Bildung deutlich als das Gesamtresultat dreier grofser Weltepochen, der Antike, des Mittelalters, der Renaissance, empfinden: so wird es, glaube ich, immer unmöglich bleiben, irgend einen der zugehörigen Baustile von der Einwirkung auf unsere Praxis gänzlich auszuschliefsen. Was anderes, als eine gewaltsame Selbstenterbung wäre es, wenn wir z. B. zu den Baugedanken des Mittelalters in ein absolut verneinendes Verhältnis träten? Es ist in diesem Augenblicke nicht unzeitgemäfs, warnend hieran zu erinnern. Keine Frage, die Freunde und Pfleger der neu-mittelalterlichen Bauweise haben eine ganze Last von Sünden auf dem Kerbholz; sehr mit Unrecht aber sieht man dieselben gewöhnlich allein in dem Zuviel der Nachahmung; sie haben sich aufserdem auch eines Zuwenig schuldig gemacht. Obenan ist ihnen vorzuwerfen, dass für sie das Mittelalter allermeist nur das gotische Mittelalter ist. Hingegen sind die überschwenglichen Schätze der romanischen Baukunst noch so gut wie unberührt geblieben; noch keine Versuche von Belang sind angestellt, wie weit eine Wiederbelebung dieses Stiles möglich und für uns gewinnbringend sei.

Vorausgeschickt, dass nur an eine wirkliche Wiederbelebung, eine freie Aufbrauchung und Weiterentwickelung gedacht werden darf, wage ich die Überzeugung auszusprechen, dass im Romanischen mehr für die Bestrebungen der Gegenwart Fruchtbares liegt, als in der Gotik. Sein wichtigster Vorzug ist die uns gestattete gröfsere Freiheit. Der Romanismus hat sich nicht, wie die Gotik, zu einem in strengster Logik durchgeführten und darum unantastbaren System geschichtlich abgeschlossen; er hatte noch lange nicht sein letztes Wort gesprochen, als er jener die Herrschaft abtrat; seine Grenzen sind offen nach allen Seiten hin. Um ohne Umschweif die Form zu nennen, in welcher ich die Wiederaufnahme des Romanischen mir am erspriefslichsten denke, so ist es diese: Verschmelzung mit der Renaissance.

Vornehmlich für den Kirchenbau erwarte ich Gutes von dieser Synthese und möchte glauben, dass schon die nächstauftauchende grofse Aufgabe in diesem Gebiete, z. B. der Berliner Dom, sie zu eingänglicher Diskussion bringen wird. Durch die nachfolgende Studie soll in Erinnerung gebracht werden, dass das Problem nichts weniger als ein willkürlich gestelltes, ein von der geschichtlichen Entwickelung abstrahierendes ist. Im Gegenteil, die Kunstgeschichte zeigt mehr als einen schon in dieser Richtung sich bewegenden Ansatz.

Obenan wäre die florentiner Frührenaissance zu nennen. Es wird gewöhnlich, wiewohl irrtümlich, gesagt, die beiden Hauptwerke Brunellesco's im Kirchenbau, S. Lorenzo und Sto. Spirito, seien ihm eingegeben durch die altchristlichen Basiliken Roms, die der Meister dort neben den antiken Ruinen studierte. Wer aber den Nüancenunterschied zwischen den Basiliken des ersten Jahrtausends und denen des hohen Mittelalters gehörig beachtet hat, wird nicht im Zweifel sein, dass Brunellesco wesentlich an die letzteren und zwar in den Beispielen, die sein toskanisches Heimatland so reichlich darbot, sich gehalten hat. Das wusste schon Vasari; ja derselbe hat ganz Recht, wenn er als spezielles Vorbild die der Sage nach von Karl dem Grofsen und Erzbischof Turpin, in Wahrheit im XII oder beginnenden XIII Jahrhundert errichtete Kirche der SS. Apostoli zu Florenz angiebt.[1]) Die Übereinstimmung zwischen S. Lorenzo und SS. Apostoli in den Hauptproportionen des Querschnitts wie des Systems[2]) ist eine überraschend genaue; hier wie dort verhalten sich Interkolumnien: Mittelschiffshöhe = 1 : 4; Breite: Höhe des Mittelschiffs = 1 : 2; lichte Breite des Mittelschiffs: Breite der Seitenschiffe = 2 : 1. Es sind also nicht die »am Pantheon studierten und liebgewonnenen« Verhältnisse,[3]) die Brunellesco für seine Kirche S. Lorenzo adoptierte, sondern diejenigen eines viel näher liegenden Vorbildes. Übrigens wird man für selbstverständlich halten, dass er nicht dies eine Denkmal allein, sondern die ganze Gruppe gekannt und gewürdigt habe: wie z. B. die Centralkuppel und namentlich die dreischiffige Anlage des Querhauses, wie sie in S. Lorenzo und noch klarer in Sto. Spirito durchgeführt ist, meines Erachtens deutlich auf den Dom von Pisa hinweisen.

So bewegt sich also Brunellesco als Kirchenbaumeister — wenigstens soweit es sich um longitudinale Anlagen, die dem christlichen Kultus nun einmal gemäfsesten, handelt —, weit entfernt davon, den Träumen von Wiederherstellung der antiken Tempel-

---

[1]) Proemio c. XII (ed. Sansoni I, p. 235).

[2]) Vgl. die Aufnahmen bei Dehio und v. Bezold, die kirchliche Baukunst, Taf. 72, Fig. 5, 6.

[3]) Wie Dohme, Kunst und Künstler No. 44, S. 26 vermutet.

architektur, gleich einem Alberti, nachzugehen, mit merkwürdig sicherem geschichtlichen Takt strikte im Anschluss an jenen toskanisch-romanischen Stil, den Jakob Burckhardt schlagend richtig als Protorenaissance bezeichnet hat. Weshalb seine Nachfolger diese Linie, wie man weifs, alsbald wieder verliefsen, ist nicht schwer zu erkennen: deshalb, weil das Programm der romanischen Renaissance in Toskana ein zu beschränktes gewesen war, vor Allem, weil dasselbe das Problem des gewölbten Longitudinalbaues unberührt gelassen hatte.

In Wahrheit ist die Protorenaissance Toskana's nicht die einzige in der romanischen Epoche gewesen. Es hat im XII Jahrhundert noch eine andere, und zwar an fruchtbaren Keimen reichere, gegeben: in Südfrankreich und Burgund. Der hohen geschichtlichen Bedeutung dieser Schulen gerecht zu werden, hat die Kunstgeschichtsschreibung, die französische nicht minder als die deutsche, in seltsamer Blindheit noch immer gezögert. Die Lücke ist bedauerlich um ihrer selbst willen, noch viel bedauerlicher aber deshalb, weil sie es zu keiner richtigen Abschätzung der allgemeinen baugeschichtlichen Situation auf der Höhe des Mittelalters und der in ihr enthaltenen Möglichkeiten kommen lässt. Es muss gesagt werden, laut gesagt werden, dass wir von umfassender Einsicht in die Bedingungen, unter welchen die Genesis und erste Verbreitung der gotischen Bauweise sich vollzog, viel weiter entfernt sind, als die Meisten ahnen. Als ob es das rechte Mittel wäre, die spät-erkannten »altdeutschen« Sünden abzubüfsen, ist es bei uns Mode geworden, vorbehaltlos zu den Franzosen, will sagen zu Viollet-le-Duc, zu schwören. Die mit ebensoviel logischer Folgerichtigkeit wie berückendem Glanz und Feuer verkündete Lehre dieses Propheten ist: die Gotik entwickelt sich aus dem Romanismus, wie die Blüte aus der Knospe; sie erhebt sich mit einer Notwendigkeit, die unwiderstehlich ist, weil alle vorangehenden Bestrebungen der Architektur auf sie als ihren Vereinigungspunkt, ihre Spitze hinzielen; die Pariser Baumeister des XII Jahrhunderts sind die Vollstrecker eines künstlerischen *suffrage universel* der ganzen französischen Nation. Es ist eine Betrachtungsweise, welche die nationale Vergangenheit vom Standpunkte des modernen Parisertums sich zurechtkonstruiert. Man gehe aber in den Westen, die Mitte, den Süden Frankreichs — deutsche Kunstforscher und Architekten thun es leider fast nie —, und man wird (wovon Viollet-le-Duc nur sehr unvollständige Kunde giebt) Schulen kennen lernen, die mit nicht geringerer Energie und Begabung, wie die Pariser, ausgestattet, ganz ihre eigenen Wege gegangen sind. Es ist hier nicht der Ort, auf die Mannigfaltigkeit dieser Richtungen einzugehen. Der schliefsliche Eindruck ist der, dass man von der mittelalterlichen Baukunst auf ihrem Kulminationspunkt keinen richtigen Begriff hat, bevor man sich nicht klar geworden ist, dass die Fülle ihrer Ideen und Strebungen nach zwei Polen hin sich gruppiert: aufser dem gotischen auch nach einem Renaissance-Pol. Die Thatsache, dass die nach dem letzteren gravitierenden Schulen vorzeitiger Verkümmerung anheimgefallen sind, darf das geschichtliche Interesse an ihnen nicht abschwächen.

Die romanische Renaissance — wenn man diesen Namen acceptieren will — bewegt sich, wie bemerkt, auf zwei, unter sich übrigens in keinem Wirkungsverhältnis stehenden, Schauplätzen: Toskana und Südfrankreich. Die Denkmäler der ersteren Region entbehren noch einer monographischen Darstellung, aber ihr allgemeiner kunsthistorischer Charakter ist von Jakob Burckhardt in einem bekannten Abschnitt seiner »Geschichte der Renaissance in Italien«, in wenigen Sätzen zwar nur, so sicher und richtig beurteilt, dass wir von ihnen an dieser Stelle nicht weiter zu handeln brauchen. Reicher ist die südfranzösische Gruppe — es handelt sich speziell

um die Landschaften Nieder-Languedoc, Provence und Dauphinée — von der Kunstlitteratur bedacht. Obenan steht die grofse Publikation von Henri Revoil[1]), drei Foliobände mit 219 aufs glänzendste ausgeführten Kupfertafeln und zahlreichen Textillustrationen. Leider entspricht der innere Wert des Werkes nicht vollständig der aufwendigen Inscenierung. Schon bei der Auswahl der dargestellten Monumente sind Zufall oder Bequemlichkeit mehr als löblich von Einfluss gewesen; man vermisst mehrfach Aufnahmen der Gesamtanlage, selbst wichtiger Bauten, während verhältnismäfsig untergeordnete Details in verschwenderischer Breite vorgetragen werden; und was die letzteren betrifft, so kann ich, unter dem frischen Eindrucke der Originale stehend, ihre graphische Wiedergabe — die wegen der hier überaus leisen Wendungen und Abschattierungen des Stiles allerdings eine besonders schwierige Aufgabe stellte — doch nicht so treffend charakteristisch finden, dass nicht noch Manches zu wünschen bliebe. Doch wiegen diese Ausstellungen leicht, im Vergleich zu den durch den archäologischen Text herausgeforderten. Auf scheinbar exakter, in Wahrheit schwankender und täuschender Basis, nämlich der Beobachtung von Steinmetzzeichen und Quaderbeschlag, nimmt Revoil eine Anzahl wichtiger Denkmäler für die Karolingerzeit in Anspruch. Hätte er Recht, so würden also wir in diesen südfranzösischen Werken nicht sowohl eine verfrühte Renaissance, als vielmehr den letzten fortgrünenden Zweig am sonst verdorrten Baume der antiken Kunst vor uns haben. Leider hat diese Theorie bei Vielen Glück gemacht; unter Anderen fufst auf ihr Viollet-le-Duc, mit einer Modifikation allerdings, von der später noch zu reden ist.

Ich will mich nicht bei einer schrittweisen Auseinandersetzung mit den oft erstaunlich kritiklosen Ausführungen Revoils verweilen. So gewiss es freilich ist, dass eine gründliche Neugestaltung der provençalischen Baugeschichte erst das Werk anhaltender Lokalstudien sein könnte, so glaube ich doch schon auf Grund der Materialien, die Revoil selber beibringt, in Verbindung mit eigenen, wenn auch verhältnismäfsig flüchtigen Reisebeobachtungen die Hauptumrisse richtiger skizzieren zu können.

Einen passenden Ausgangspunkt der Untersuchung giebt die Kapelle des h. Kreuzes auf dem Begräbnisplatz des Klosters Montmajour, unweit Arles. Denn diese Kapelle — eine unter den Denkmälern der Provence leider seltene Sache — ist völlig sicher datiert: begonnen a. 1016, geweiht a. 1019. Das schlichte Interieur des auf griechisch-kreuzförmigem Grundriss aufgebauten Monumentes, entbehrt fast gänzlich des formierten Details. Das merkwürdigste sind die Bogenkämpfer der Vorhalle: Platte und Kehle, die letztere mit zwiefach vorspringenden Schildern besetzt. Dieses eigentümliche, früher (so noch in de Caumont's Abécédaire 5. A. 1870) fälschlich für karolingisch gehaltene Motiv findet sich in Wahrheit nur an Monumenten, die teils sicher, teils wahrscheinlich auf die ersten Decennien des XI Jahrhunderts zu datieren sind: der Krypta von Saint-Aignan in Orleans, der Krypta von Saint-Avit ebenda, der Krypta der Kathedrale von Chartres, dem Transsept der Kathedrale von Le Puy, — durch welche Parallelen also die überlieferten Baudaten der Kapelle von Montmajour aufs beste bekräftigt werden. Geschmückter zeigen sich an letzterer die äufseren Gesimse: Platte auf leicht geschweifter Schräge, in welche Konsolen einschneiden: alles, sowohl die schrägen wie die senkrechten Teile, mit flach skulpiertem, in den Umrissen scharf ausgeschnittenem Ornament bedeckt, Blattwerk von byzantinisierender Zeichnung, Mäander, Bandverschlingungen, an der Unterkante Perlstab

[1]) Architecture romane au midi de la France, Paris 1866 ff.

und Schnurverzierung. — Derselbe Abt Rambert, der die Kreuzkapelle errichtete, begann auch einen Neubau der Hauptkirche. Als Reste davon geben sich einige Details der Apsis zu erkennen: Kämpfer mit aufgelegten Schildern, ganz wie an der Kreuzkapelle, und Kapitelle der Fenstersäulchen mit scharfem Akanthuslaub, jedoch von unantiker Komposition. Im Übrigen kann der gegenwärtige (unvollendet gebliebene) Bau nur als durchgreifende Erneuerung des XII Jahrhunderts betrachtet werden. — Endlich besitzt Montmajour noch ein drittes Bauwerk: das merkwürdig halb an, halb in die Felswand gebaute Oratorium des h. Trophimus. Hier sind die Zierformen bedeutend roher ausgeführt, als an den beiden erstgenannten Bauten; ihre Zeichnung folgt den vulgären gallo-römischen Mustern, jedoch schon mit einem gewissen Anlauf auf den an der Kreuzkapelle geübten Stil. Unter den mir bekannt gewordenen Monumenten ist dieses das einzige, das vielleicht karolingisch sein könnte. — Wie man sieht, von einer Ausnahmsstellung der Provence, einer ununterbrochen reineren Ueberlieferung der Antike hier, kann nicht die Rede sein. Die für Montmajour ausgeführten Arbeiten, nach dem Reichtum und der Lage dieses Klosters im Mittelpunkt der Provence zu urteilen, werden voraussetzlich zum besten gehört haben, was die Kunst dermalen zu Wege zu bringen vermochte; in der That sind sie durch saubere und geschmackvolle Faktur den meisten gleichzeitigen Leistungen anderer Landschaften voraus; aber der Geist, den sie atmen, ist der allgemeine frühromanische, mit jenem byzantinischen Zusatz, der damals in vielen Gegenden Frankreichs, wie namentlich im benachbarten Oberitalien, gewöhnlich war.

Bestimmter an Oberitalien erinnern zwei Kirchen, deren Erbauungszeit nicht dokumentiert ist, Saint-Guilhem-en-Désert und Saint-Martin-de-Londres, im Nieder-Languedoc. Die Detailformen dieser schwerfälligen und massigen Bauten sind: Lisenen und Bogenfriese, als Gesimse robuste Schmiegeplatten mit Sägezahnverzierung, die Halbsäulen des Innern mit schlichten Trapezkapitellen, skulpiertes Blattornament nur an den Kapitellen der Fenstersäulchen, und zwar genau denjenigen an der Hochkirche von Montmajour entsprechend, — kurz man entdeckt keine Spur von Nachahmung der römischen Baureste des Landes, wohl aber nahe Verwandtschaft mit der lombardischen Kunst des XI Jahrhunderts.[1]) Ganz lombardisch komponiert und dekoriert ist auch der Turm der Dorfkirche von Puisalicon. Irrig behauptet Viollet-le-Duc hier wie in Saint-Guilhem rheinischen Einfluss; die allerdings vorhandenen, in dieser Umgebung doppelt auffallenden Anklänge an die deutschromanische Art erklären sich sehr einfach aus dem beiderseitigen Verhältnis zu Oberitalien. Als weitere Beispiele für Anwendung des Bogenfries- und Lisenen-Motivs notiere ich die Apsis von St. Pierre in Reddes und den Turm von St. Trophime in Arles, an welchem letzteren das oberste Geschoss schon zu antikisierenden Pilastern mit Konsolengesims überspringt.

Wohin man sich wende, es bleibt dabei: in der südfranzösischen Baukunst des XI Jahrhunderts ist kein nennenswert volleres Nachleben der Antike als anderswo, ebensowenig aber auch schon etwas von Renaissance zu entdecken.

Den ersten und gleich sehr kräftigen Anlauf auf diese zeigt die Notre-Dame-des-Doms in Avignon. Jahrhunderte lang war man mit einer ärmlichen und trüben Schultradition zufrieden gewesen, blind für den Abstand zwischen ihr und den überall im Lande umherstehenden Zeugen der echten römischen Kunst. Hier wird zum erstenmale wieder aus der Quelle selbst geschöpft, und die plötzlich

[1]) Nach Revoil saec. 9 und 10.

aufgegangene Erkenntnis der höheren Schönheit jener alten Werke führt sogleich zu ernstlicher Bemühung, sie zu verstehen und nachzubilden. Leider sind Schiff und Chor der Notre-Dame-Kirche in jüngeren Epochen stark überarbeitet und nur die Portalhalle giebt noch Zeugnis von dem ursprünglichen Formengepräge. Der Bauteil erhebt sich, frühchristlichen Anlagen dieser Art vergleichbar, auf quadratischem Grundriss, aber der Aufbau ist nach dem Muster altrömischer Thore komponiert. Die Fronte nimmt fast in ganzer Breite eine im Halbkreis geschlossene Bogenöffnung ein, flankiert von Säulen, die einen steilen (anscheinend restaurierten) Giebel tragen. Die eigentümliche Anordnung der Säulen an den Mauerecken hängt damit zusammen, dass auch die Seitenwände analoge Bogenöffnungen (jetzt vermauert) besessen haben. Die in das Schiff der Kirche führende innere Thür wiederholt in engeren Proportionen das äufsere System. Als Vorbild der Einzelformen hat ein römisches Werk korinthischer Ordnung, etwa vom Ende des III Jahrhunderts, gedient, wobei zu bemerken wichtig ist, dass die Kopie buchstäblicher und von Beimischung mittelalterlicher Elemente freier ist, als alle nachfolgenden Arbeiten dieser Richtung. Dass man die Vorhalle von Notre-Dame-des-Doms lange Zeit für ein antikes Original gehalten hat und dass selbst noch Mérimée es dem VI Jahrhundert zuschrieb, ist ein viel verzeihlicherer Irrtum, als Revoils Reklamation für die Zeit Karls des Grofsen. Zum Glück nun können wir die wahre Entstehungszeit genau bestimmen: gewisse Akten aus dem letzten Drittel des XI Jahrhunderts über Streitigkeiten zwischen dem Kapitel von Avignon und dem Abt des benachbarten Klosters Saint-Ruf, betreffend die dem letzteren zukommende Verpflichtung zur Stellung von Arbeitern, beweisen, dass damals die Notre-Dame in Avignon in vollem Neubau begriffen war; und dass es sich dabei wirklich um das gegenwärtige Gebäude handelt, zeigt die nahe stilistische Verwandtschaft mit der Kathedrale Saint-Sauveur in Aix.

Die letztere wurde, wie urkundlich feststeht, im Jahre 1093 begonnen und im Jahre 1103 geweiht, und wir gewahren an ihr dieselbe antikisierende Richtung, wie in Avignon, in nicht geringerer Strenge. Dieselbe verfehlte nicht, auch weiter im Lande Schule zu machen. Ihren Höhepunkt erreicht sie in dem schon ins XII Jahrhundert fallenden Schiff von Saint-Paul-trois châteaux. Die Dekoration des Lichtgadens — Blendbögen zwischen dorischen Pilastern — ist in einer Verbindung von Eleganz und strengem Mafs entworfen, mit einer tadellosen Sicherheit ausgeführt, die einem Römerwerke aus guter Zeit keine Schande machen würden. Bei den weiteren Leistungen dieser Schule: wie die Fassade von Saint-Gabriel zwischen Arles und Tarascon — der Vorhalle von Avignon unmittelbar nachgebildet, doch in laxerer Haltung —, oder Saint-Quentin zu Vaison will ich nicht verweilen.

Eine gründliche Stilanalyse würde nur an der Hand reichlicher Abbildungen mit Vorteil durchzuführen sein, weshalb ich mich mit den folgenden kurzen Bemerkungen begnüge. Wohl am meisten bestimmend für den allgemeinen Eindruck ist die Gewissenhaftigkeit in der Reproduktion der antiken Giebel- und Gesimsgliederungen. Vorherrschend, wie sich nach der Entstehungszeit der Mehrzahl der Urbilder nicht anders erwarten lässt, ist die aufgelockerte spätrömisch-korinthische Ordnung, doch zeigt sich fortschreitende Läuterung des Urteils in der Auswahl der Formen: in Saint-Paul-trois châteaux ist ein vollständiges dreiteiliges Gebälk mit einer Präzision gegeben, wie man sie in der italienischen Renaissance des XV Jahrhunderts nicht oft findet; zuweilen wird auch das Motiv des Figurenfrieses aufgenommen, so an den Kathedralen von Vaison, Cavaillon, Nimes. Die Säulenkapitelle sind ausschliefslich korinthisch, gerade wie in der Frührenaissance Italiens, doch

strenger wie dort; Pilasterkapitelle, zumal an Thürpfosten, nicht selten dorisch; Säulen- und Pilasterschafte überwiegend kanneliert, wobei der häufige Wechsel senkrechter und spiralischer Furchen nicht blofs auf Rechnung des mittelalterlichen Gefühles, sondern ebenso sehr der spätantiken Vorbilder zu setzen ist; besondere Vorliebe herrscht für den Mäander, der als Verzierung der Simaplatte selten fehlt.

Eine dritte Phase des provençalisch-romanischen Stils, und ohne Frage seine Blüte, stellt sich in den Werken der mittleren Dezennien des XII Jahrhunderts dar. Die Entwickelung hat aber keine Ähnlichkeit mit derjenigen der italienischen Renaissance vom Quattrocento zum Cinquecento: nicht strenger, vielmehr freier wird das Verhältnis zur Antike. Die Frucht der strengen Studien des vorigen Geschlechts zeigt sich in diesem nicht blofs als Einkehr in die griechisch-römische Formenwelt, sondern zugleich als Entbindung eines sehr starken eigenen Formentriebes. Diese neue Künstlergeneration braucht die antiken Formen nicht mehr direkt zu kopieren, sondern ihre Anschauung ist damit so gesättigt, dass sie darüber wie über ihr Eigentum frei schalten, es zu neuen, höchst lebensvollen Wirkungen aufbrauchen, selbsterfundene Motive von spezifisch romanischem Charakter dazuthun kann. Welcher ästhetische Wert kommt nun diesem Stile zu? Viollet-le-Duc und seine Anhänger reden nur mit Geringschätzung von ihm, teils aus doktrinärem Purismus, teils und in letztem Grunde wohl deshalb, weil er ihnen zu wenig »französisch« ist. Die Kritik, die sie üben, liefse sich mit ebenso viel oder wenig Recht auch gegen die meisten Werke der italienischen Quattrocentisten anwenden. Es ist wahr, jene völlige Einheit, deren eine Kunst, die klassisch heifsen soll, bedarf, ist von den Provençalen des XII Jahrhunderts nicht erreicht, aber sie ist auch nicht gewollt worden. Der spezifische Reiz, auf den sie hinarbeiten, beruht auf dem freien Spiel der Kontraste. Die Ausgleichung liegt in der Gesamtstimmung, und dieser muss man die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, dass sie eine höchst bestimmte und einheitliche ist.

Noch in einem Anderen muss ich Viollet-le-Duc widersprechen. Man begegnet im *Dictionnaire de l'architecture française* unzähligemal (am ausgeführtesten in den Artikeln *profil* und *sculpture*) der Behauptung, dass die antikisierende Strömung des XII Jahrhunderts den entscheidenden Anstofs von den central-syrischen Monumenten des V und VI Jahrhunderts empfangen habe, durch Vermittelung der Kreuzfahrer. Es ist das eine von Viollet-le-Ducs Lieblingshypothesen: unter den mancherlei seltsamen, zu denen seine erregbare Einbildungskraft sich verstiegen hat, aber wohl die seltsamste. Was ihr an Gründen fehlt, wird durch gehäufte Wiederholung ersetzt. Dass fränkische Reiter diese seit der arabischen Invasion des VII Jahrhunderts verlassenen Ruinenstädte der Wüste mitunter gestreift haben könnten, ist ganz möglich; aber dass französische Architekten sich dort Studien halber festgesetzt hätten, um dann mit den Früchten dieses Fleifses der heimischen Bauweise aufzuhelfen, das ist eine Vorstellung, der gegenüber es kaum möglich ist, ein ernstes Gesicht zu behalten. Und womöglich noch wunderbarer ist, dass eben nur auf dem Zauberboden Syriens die Kreuzfahrer sich für die Schönheit der Antike zu begeistern vermochten, während sie, nach Hause zurückgekehrt, die Römerwerke, die es doch auch dort in Menge gab, und mächtigere und edlere zwar, mit ebenso blöden Augen ansahen wie zuvor, einzig in syrischen Erinnerungen weiterlebend und schaffend. Wie es sodann mit der Einzelbegründung der Hypothese beschaffen ist, zeigt das folgende Beispiel. Viollet-le-Duc nennt (VIII, 178) als »*exemple frappant*« seines Kreuzfahrerstils das Gesimse der (von mir oben besprochenen) Kapelle des hl. Kreuzes bei Montmajour; es ist aber sehr gewiss, wie an anderer Stelle (II, 448) er selber richtig

angegeben hat, dass dieses Monument schon im Jahre 1019, also beinahe hundert Jahre vor dem ersten Kreuzzug, fertig wurde! Nun liegt allerdings der so abenteuerlich ausgesponnenen Behauptung eine an sich richtige Beobachtung zu Grunde: manche der von den Provençalen reproduzierten antiken Formen stehen in Zeichnung und Behandlung der an den central-syrischen Monumenten des V und VI Jahrhunderts gefundenen Art wirklich näher, als der gewöhnlichen römisch-occidentalen.[1]) Es ist aber ein grofser Irrtum, diese Art als Sondergut Syriens zu betrachten. Hätte Viollet-le-Duc unter den in süd-französischen Museen, in Arles, Nimes, Narbonne u. s. w., aufgehäuften antiken Dekorationsfragmenten gründlicher sich umgesehen, so hätte er unter diesen noch viel überraschendere Analogien zu den syrischen Arbeiten finden können, als an den Werken des Mittelalters. Es hat eben eine Zeit gegeben, vielleicht schon im IV, sicher im V und VI Jahrhundert, wo frühbyzantinische Stileinflüsse in den Uferländern auch des westlichen Mittelmeeres bis nach Spanien in den architektonischen Zierformen sich nachweisen lassen. Noch im frühen Mittelalter, hauptsächlich durch den Import von Erzeugnissen der Kunstindustrie, ist dieser Einfluss mächtig. Das sind die wahren Ursachen, weshalb in der provençalischen Architektur neben der vorwaltenden lateinischen Tradition auch eine griechische Nüance hervortritt. Wohl zu bemerken aber: sie ist am stärksten in der Epoche vor den Kreuzzügen und wird gerade durch die Renaissancebewegung seit dem Ende des XI Jahrhunderts sichtlich zurückgedrängt. Schliefslich sei kurz bemerkt, dass für gewisse, nach Viollet-le-Duc, wiederum aus Syrien importierte, Formen auch der Konstruktion, die Vorbilder ebenso in nächster Nähe, in den Amphitheatern von Arles, Nimes u. s. w. zu finden sind.

Kehren wir jedoch von diesem polemischen Seitenpfade auf unsere Hauptstrafse zurück. Die berühmtesten und glänzendsten Leistungen des reifen Stiles, in denen derselbe so zu sagen mit vollem Register sich vernehmen lässt, sind die (leider nur fragmentarischen) Fassaden von Saint-Trophime in Arles und von Saint-Gilles. Bei der einen wie bei der anderen ist nicht mehr als das Erdgeschoss zur Ausführung gelangt, bei Saint-Trophime sogar nur dessen Mittelpartie. Während die älteren Fassaden des Landes durch einschiffige Grundrisse oder vorspringende Portalhallen bedingt sind, ist die Anlage von Saint-Trophime und Saint-Gilles dreischiffig, jedes Schiff mit einer Thüröffnung. An dieses Gegebene schliefst die Fassadengliederung genau sich an. Hiermit ist ein Kompositionsschema aufgenommen, das bis dahin hauptsächlich in Westfrankreich kultiviert worden war, aber hier die drei Einzelmotive durch ein System von Zwischengliedern zu einem so harmonischen Ganzen verschmilzt, wie es die Westfranzosen nicht erreicht hatten und erst die gotischen Kathedralen des XIII Jahrhunderts wieder erreichten. Die Mittel sind ganz verschiedene. Werden an den gotischen Fassaden die Zwischenglieder nach der Idee des gebündelten Pfeilers gestaltet, so entwickeln sich hier die Archivolten der mächtigen Portale über einer Ordnung freistehender Säulen mit aus der Wand vortretendem Horizontalgebälk. Der über beide Werke ausgebreitete Überfluss plastischer Dekoration

[1]) Freilich wird auch der Umfang dieser Thatsache von Viollet-le-Duc unendlich übertrieben; so z. B. wenn es VIII, 178 heifst, dass die provençalische Ornamentation ganz allgemein und »presque littéralement« der syrischen nachgeschrieben sei, oder wenn VII, 418 vom Portal von Saint-Trophime in Arles, dieser höchst originellen Schöpfung, gesagt wird: »comme structure, comme profils et ornamentation, cette porte est toute romano-grecque syrique«.

zeigt ihre Erbauer als echte Söhne des prunklustigen und phantasievollen XII Jahrhunderts. Um zu ermessen, in welchem Grade gleichwohl der Umgang mit der Antike mäfsigend und ordnend eingewirkt hat, muss man die nicht minder verschwenderisch ausgeschmückten westfranzösischen Fassaden an Notre-Dame la Grande in Poitiers und Saint-Pierre in Angoulême danebenhalten. An den letzteren ein uferloser Schwall buntester Einzelheiten, ein Dekorationsgeist, der unbedenklich ins Kolossale überträgt, woran er etwa an geschnitzten Elfenbeinkästchen oder dergleichen Kleinwerk gewöhnt ist. Wie anders verstehen die Provençalen den plastischen Schmuck mit der struktiven Bedeutung des geschmückten Teiles in Einklang zu halten. Die beabsichtigte Wirkung ist allerdings auch bei ihnen eine stark malerische; aber sie lassen dabei den grofsen Linien der Architektur ihr Recht und wissen für die Teilung in bedeutende Licht- und Schattenmassen meisterhaft zu sorgen. Wie wohlberechnet ist es z. B., dass die Säulenstämme in Saint-Gilles (für die Provence ein Ausnahmefall) nicht kanneliert, sondern glatt gelassen sind, wodurch sie als Träger des höchsten Lichtes gegen die konzentrierten Schatten unter den Architraven und die bewegten Halbtöne der Wandskulpturen ruhig und schön sich absetzen. In der technischen Behandlung des plastischen Details, z. B. in der häufigen Anwendung des Bohrers, erkennt man überall die römischen Vorbilder wieder; mit diesen teilt dasselbe auch eine gewisse schwere Üppigkeit, eine malerisch breit zerfliefsende Zeichnung, in welche nur die tiefen Bohrlöcher schärfere Accente setzen; unübertrefflich ist aber immer der mit sicherstem Wissen fest und markig vorgetragene dekorative Gesamteffekt. — Man beurteile aber den Geschmack der Provençalen nicht allein nach solchen rauschenden Festproduktionen, wie in Saint-Trophime und Saint-Gilles; auch das Einfach-Anmutige ist ihm nicht fremd, wofür ich als Beispiele die Apsiden von Cavaillon und Thor und als ein besonders liebenswürdiges das Kirchlein Saint-Ruf von Avignon nenne. Von der kräftig-zarten Wirkung dieser aus einem hochgebildeten Geiste entsprungenen Schöpfungen vermöchten nur Abbildungen grofsen Mafsstabes einen Begriff zu geben, in deren Ermangelung ich von genauerer Schilderung absehe.

Bis hierher haben wir die provençalische Baukunst nur nach der Seite ihrer dekorativen Erscheinung in Betracht gezogen. Indes nicht blofs in dieser, sondern auch in der baulichen Komposition im Ganzen tritt ein renaissancemäfsiger Zug zu Tage. Eben so ausschliefslich, wie Toskana dem Basilikentypus folgt, baut die Provence mit schweren steinernen Gewölben. Bald sind es Anlagen von drei parallelen Schiffen mit gleicher Kämpferhöhe (den deutschen Hallenkirchen prinzipiell verwandt), bald einschiffige Säle mit flacheren oder tieferen Nischen an den Langseiten; dieser zweite Typus der am liebsten und vollkommensten ausgebildete. Dass die Römerbauten auch hierauf ihren Einfluss übten, ist evident. Indes würde diese Anlehnung, insofern sie sich blofs auf die Konstruktion erstreckt, noch keine Renaissance im künstlerischen Sinne bedeuten. Auch die Westprovinzen von der Garonne bis zur Loire waren an diese Konstruktionsformen gewöhnt. Was die Provence von diesen unterscheidet, ist das ungleich lebensvollere und in den gleichen allgemeinen Raumtypen wesentlich anders gerichtete Raumgefühl. Erst hierdurch bekundet sich die provençalische Kunst als Schülerin der antiken im tieferen Sinne und zugleich als Gesinnungsgenossin der, äufserlich so verschieden gearteten, toskanischen, als Teilhaberin an der Protorenaissance. In stark betontem Gegensatze zu dem dekorativen Reichtum, den sie für die Aufsenseite ihrer Kirchen bereit hat, lässt sie deren Inneres, ausgenommen etwa das ein wenig geschmücktere Sanktuarium, ganz schlicht: sie

will hier nur durch den Raumeindruck als solchen wirken. Im Laufe des XII Jahrhunderts wird die dreischiffige Halle nur noch selten angewendet; die Versuche, dieselbe zur Basilika fortzubilden (z. B. St. Trophime), finden keine Fortsetzung; anstatt dieser erhält die einfachste aller Kompositionsformen, der einschiffige Saal, den Vorzug. Weite, freie, bequeme Verhältnisse des Raumes, der Flächen und der sparsamen, dieselben gliedernden Linien: das ist das mit wachsender Klarheit hervortretende Ideal des Südens in derselben Zeit, in welcher der Norden den vielgliedrigen gotischen Höhenbau ausbildet. Nicht in den Formen liegt der tiefste Gegensatz zwischen Nord und Süd — denn auch der Norden Frankreichs nimmt gerade in der frühgotischen Epoche in bemerkenswerter Menge antikisierende Details auf, wie andererseits der Süden gelegentlich der blühendsten Phantastik Platz giebt —, sondern in dem diametral entgegengesetzten Raumgefühl. Zur Veranschaulichung setze ich ein paar Mafse her.[1] In der Abteikirche von Montmajour beträgt die Breite des Schiffs 12,00 m, die Kämpferhöhe des Gewölbes 9,70 m und dessen Scheitelhöhe 16,20 m; in der Kathedrale von Orange, wo das Gewölbe ziemlich stark zugespitzt ist, sind die analogen Mafse 12,60 : 11,30 : 18,50; in der Kathedrale von Agen 12,20 : 10,30 : 17,70. In Toulouse, wo seit dem Ende des XI Jahrhunderts Saint-Sernin gebaut war, nach einem Plane, in dem der gotische Kathedralentypus bereits in grofsartigster Weise vorgebildet ist — eine fünfschiffige Basilika mit dreischiffigem Querhaus, Chorumgang und reichem Kapellenkranz —, entsagte man beim Bau der neuen Kathedrale zu Anfang des XIII Jahrhunderts all diesem Gliederreichtum und wählte das einfache provençalische System: ein einziges Schiff nur, aber dieses in einer Breite von 22 m. Von diesem gigantischen Saal stehen gegenwärtig blofs drei Traveen; gegen Osten ist er in halber Breite mit einer Rohmauer abgeschlossen, an welcher vorbei man in einen gotischen Chor von gleichfalls gewaltigsten Mafsverhältnissen gelassen wird. Derselbe ist aber nach der Absicht der Erbauer keineswegs die Vollendung des Gebäudes, sondern wieder nur der Anfang eines völlig neuen Planes. Und nun wird der Kontrast zwischen dem in äufserster Simplizität massig hingelagerten romanischen Breitbau und dem in ausschweifender Höhensteigerung und Massenteilung sich verlierenden gotischen Chor, an sich schon so hart, noch durch die Widerspenstigkeit auf die Spitze getrieben, womit die Längsaxe des Chors um mehr wie 10 m weiter nördlich gelegt ist, als die des Schiffes. Die Art, wie die beiden feindlichen Torsi so aneinandergekoppelt weiterexistieren müssen, ergiebt den bizarrsten, ja lächerlichsten Baueindruck, der sich denken lässt. Für den der Geschichte kundigen Betrachter aber ist es ein wahrhaft tragisch ergreifendes Symbol: zwischen der Erbauung des Schiffes und jener des Chors liegen die Kreuzzüge gegen die Albigenser!

Dieser fürchterliche Vernichtungskrieg der Rechtgläubigkeit gegen die Ketzerei, des centralistischen Königstums gegen die fürstliche Unabhängigkeit, der werdenden Hauptstadt Paris gegen die Provinz, — er wurde zugleich ein Krieg der Gotik gegen die Renaissance. Die Gotik siegte, aber sie blieb immerdar eine Fremde im Lande. Die Baugeschichte der Languedoc und Provence im XIII Jahrhundert ist ebenso arm, wie jene des XII Jahrhunderts reich gewesen war. Sie gründlich zu erforschen, würde beinahe noch interessanter vom Standpunkte der allgemeinen als der Kunstgeschichte sein, denn in ihr spiegelt sich sehr deutlich, wie tötlich das ganze Lebensgefühl des

[1]) Aufnahme in der demnächst erscheinenden zweiten Abteilung des von mir und G. v. Bezold herausgegebenen Werkes »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes«.

Südens ins Herz getroffen ist. Auch in den vom Glaubenskriege nicht unmittelbar berührten Gegenden ist die Baulust erlahmt und das wenige, was geschaffen wird, zeigt eine merkwürdig unsichere Haltung. Die im Jahre 1229 in dem von den Franzosen unterworfenen Narbonne begonnene Kirche Saint-Paul-Serge ist der erste, aber in gänzlicher Ratlosigkeit verlaufende gotische Versuch. Wirkliche Gotik finden wir erst in den im gleichen Jahre 1272 in Angriff genommenen Kathedralen von Narbonne und Toulouse. Die erstere geniefst eines hohen, wiewohl nicht ganz verdienten Rufes; der offenbar von einem Nordfranzosen entworfene Grundriss ist zwar vorzüglich schön und geistreich, aber der von anderen Händen ausgeführte Hochbau unfein und übertrieben. Dieselbe, den unselbständigen Kopisten verratende Übertreibungslust kehrt in verstärktem Mafse in Toulouse wieder. Beide Werke blieben unvollendet und ohne Einfluss auf die weitere Entwickelung. Aber noch vor Ablauf des Jahrhunderts, sobald die Ära der Eroberung abgeschlossen war und die schreckliche Lähmung des nationalen Geistes einigermafsen nachliefs, begab sich die Architektur des Südens wieder auf selbständige Wege: mit voller Kraft zum erstenmal in der Kathedrale von Alby. Die allgemeine Gestalt dieses berühmten und nicht genug zu rühmenden Monumentes darf als bekannt vorausgesetzt werden. Gewöhnlich wird dasselbe als ein aufser aller Linie stehendes Unikum aufgeführt. Als solches muss es in der That erscheinen, wenn man von der Gotik her es betrachtet. Aber das ist ein falscher Standpunkt. In Wahrheit ist der Meister von Alby nur in Reih und Glied der alten Bautradition des Landes wieder eingetreten. Höchst genial ist die Art, wie er den romanischen, ja eigentlich römischen einschiffigen Saal in dem Geiste seines Jahrhunderts verjüngt hat. Nach dem hier festgestellten Typus (wovon die zweischiffigen Kirchen — Hauptbeispiele die Jakobinerkirchen in Toulouse und Agar — eine merkwürdige Variante bildet) wurde die Mehrzahl der Kirchen des Südens im XIV Jahrhundert erbaut. An Gröfse und Schwung der Konzeption kommt zwar keine mehr der Kathedrale von Alby gleich, doch verdienen sie sicherlich gröfsere Aufmerksamkeit und Schätzung, als man bisher ihnen gegönnt hat. Überall sehen wir mit gotischen Konstruktionsmitteln eine durchaus ungotische künstlerische Idee verwirklicht. Diese südfranzösische Pseudogotik ist fast noch mehr wie die italienische eine Kryptorenaissance.

Der in diesem Aufsatz, wenn auch nur flüchtig, umrissene Komplex von Erscheinungen würde eine grofse Lücke aufweisen, wenn wir nicht noch einen Blick auf die romanische Baukunst in Burgund werfen wollten. Ich stehe nicht an, das burgundische System als die höchste Erscheinungsform des romanischen Stils zu bezeichnen. Der Versuch zu genauerer Analyse desselben würde mich jedoch von meinem Thema abführen. So begnüge ich mich mit einigen wenigen Bemerkungen. — Im burgundisch-romanischen Stil liegen die Elemente der Gotik und der Renaissance noch gebunden neben einander. Während der Süden und Westen Frankreichs im Übergang von der Holz- zur gewölbten Steindecke von dem Schema der Basilika, seit Alters dem Grundgesetz des christlichen Kirchenbaues, abgekommen waren, bringt Burgund das Problem der gewölbten Basilika zum erstenmal zu einer ästhetisch reifen Lösung. In den grofsen burgundisch-romanischen Kirchen ist die Komposition des Innern in allen Hauptbestimmungen schon dieselbe, wie in den französisch-gotischen, der ästhetische Eindruck gleichwohl ein ganz verschiedener. Forscht man nach den Ursachen dieser Differenz, so erkennt man, dass sie nur zum

kleinsten Teil in den Einzelformen gesucht werden darf; die Hauptsache ist die prinzipielle Verschiedenheit in der Beziehung zwischen den Gewölben einerseits, den Pfeilern und Mauern andererseits. Die Gewölbe sind nur in den Seitenschiffen Kreuzgewölbe, im Haupt- und Querschiff Tonnengewölbe. In der dreifachen Stockwerkteilung des Aufbaues mit ihren fein abgewogenen Pilastern, Friesen und Gesimsen lebt noch ein vernehmlicher Nachklang an die antike Gebälkarchitektur. Die Travee hat sich also noch nicht selbständig gemacht; Decke wie Wand wirken als zwar gegliederte, aber im Totaleindruck doch kontinuierliche Flächen; die Pfeiler wirken nicht als eigenständige Körper, sondern als Abschnitte der Wand; die Elemente der vertikalen Gliederung sind nicht Runddienste, sondern kannelierte Pilaster; und vermöge alle dessen macht sich der Raumfaktor als solcher stärker geltend, als irgendwo das gotische System es zulässt. Das ist es, was ich die Renaissanceseite der burgundischen Baukunst nennen möchte.

EMPIRISCHE BETRACHTUNGEN ÜBER DIE MALEREIEN VON MICHELANGELO AM RANDE DER DECKE IN DER SIXTINISCHEN KAPELLE

VON W. HENKE

(Schluss)

II. DIE NISCHEN

In dem mächtigen, prächtigen, reliefartigen Aufbau grofser Reihen typischer Darstellungen des Menschen auf allen Stufen seiner geistigen Kultur, wie er an und über den Zwickeln des Gewölbes der sixtinischen Kapelle hervortritt, ist Michelangelo am meisten Michelangelo in der ganzen plastischen Kraft, dekorativen Lust an der Erscheinung, virtuosen Darstellung des menschlichen Körpers und vor Allem in der eigenartigen Auffassung der Bewegungen desselben, wie sie sich aus der Beherrschung aller Glieder nicht als Ganzes, sondern im Einzelnen durch die elementarsten wie die geistigsten Motive ergeben. Die Einzelpersönlichkeit, naiv und roh, kindisch ausgelassen, praktisch arbeitend, oder geistig konzentriert, tritt überall energisch hervor. In dem Raume der Fensternischen dagegen, welcher sich zwischen den Gewölbezwickeln vertieft, wird er etwas mehr malerisch, vereinigt er die Einzelfiguren zu Gruppenbildern, stellt er die Menschen in einem gewissen Zusammenleben dar, wie es den breiten Hintergrund für alles individuelle Leben bildet. Dennoch bleibt er sich natürlich auch hier in den Mitteln und im Ausdrucke seines Stiles wesentlich gleich. Auch diese Gruppen sind Gruppierungen von Nebenfiguren um Hauptfiguren

und Gruppierungen von plastischer oder reliefartiger Anordnung, nur dass eben die Hauptfigur im Umrisse und in der Motivierung von ihrem Zusammenhange mit den Nebenfiguren mit bestimmt ist, und aus diesem Zusammenhange resultiert wieder eine einheitliche Gestalt und Wirkung der Gruppe. Dieser Zusammenhang ist der der Familie.

Ich verstehe unter den Nischen die Räume zwischen den Zwickeln des Gewölbes, welche die oberen rundbogigen Enden der Fenster in sich aufnehmen, wenn sie auch eigentlich nicht die architektonische Form von Nischen haben. Die Wände der Kapelle steigen zwischen den Zwickeln der Wölbung gerade auf bis zu einem runden oberen Abschlusse und da dieser viel breiter ist, als das runde, obere Ende des Fensters, so bleibt zwischen ihm und dem Fenster ein halbrunder Streifen der aufrechten Wand, die sogenannte Lünette. Der Raum davor aber wird von einer Querwölbung überdeckt, die sich auf die Ränder der beiden angrenzenden Gewölbezwickel stützt, die sogenannte Stichkappe, so genannt, weil man sie sich aus der allgemeinen Wölbung von Wand zu Wand hinüber wie zwischen den Zwickeln hinein ausgestochen denken kann. Jede Stichkappe enthält eine einfache auf der Erde sitzende Familiengruppe. Jede Lünette trägt mitten über dem Fenster eine Inschriftplatte mit Namen, die rings um die Kapelle den Stammbaum der Maria darstellen. Zu beiden Seiten derselben sitzen in jeder halben Lünette einzelne Männer und Frauen mit Kindern auf Bänken, die an den Bogenrand des Fensters angesetzt sind. Man bezeichnet alle diese Bilder nicht nur in den Lünetten, sondern auch in den Kappen, an die Inschrifttafeln anknüpfend, als »Vorfahren der Maria«. Jedenfalls ist dies nicht so zu verstehen, dass je eine Figur einem der Ahnen entsprechen soll, deren Namen die Tafeln tragen. Denn es sind nicht so viel Personen, besonders nicht so viel Männer wie Namen. Sondern diese Benennung dieser Reihe von Bildern des Familienlebens kann eben nur meinen sollen, dass der Stamm der Maria und des Heilandes rein menschlich in Generationen von Familien seine Wurzel hat.

Familienbilder, Bilder von zusammenhängenden Familien sind alle diese Gruppen. Springer lässt dies freilich als Regel nur für die Stichkappen gelten; bei den Lünetten erkennt er es nur als Ausnahme an. Mir scheint mit Unrecht. Denn die Personen in den zwei Hälften einer Lünette fassen sich immer ungezwungen zu einer Familie, Mann und Frau mit mehr oder weniger Kindern zusammen. Nur sitzen sie momentan nicht, wie in den Gruppen der Kappen, traulich dicht bei einander, was ja auch nicht immer der Fall ist. Aber ein Unterschied ist freilich, wie in der Gestalt der Gruppierung, so auch in dem Zustande der Familien dieser beiden Reihen von Darstellungen. Mein alter Freund, der Maler Leibnitz, der die späteren Jahre seines Lebens mit dem Studium und treuen Kopieren der Bilder an dieser Decke zugebracht hat, scheint mir diesen Unterschied sehr richtig herausgefunden zu haben, indem er meint, die Familien in den Stichkappen seien auf der Reise; die in den Lünetten zu Hause. In den geschlossenen Gruppen der Stichkappen ist die Familie wie auf der Reise zu kurzer Rast eng bei einander zusammengekauert. Man könnte diese Bilder, wenn sie ohne Bezeichnung einzeln in Galerien vorkämen, fast alle auf das bekannte Thema »Ruhe auf der Flucht nach Aegypten« taufen. Nur der Esel würde fehlen. In den Lünetten dagegen sitzt der Mann und die Frau in beiden Hälften des Raumes über dem Fenster, nur durch die Inschrifttafel getrennt, wie in zwei zusammenstofsenden Gemächern einer Wohnung, jedes auf seinem Stuhle mit getrennten häuslichen Thätigkeiten, und besonders die Mutter mit der Erziehung der

Kinder beschäftigt. Also mit einfachster Benutzung der räumlichen Verhältnisse, wieder höchst naturalistisch hat Michelangelo den Raum im Grunde der Nischen zu bleibenden Wohnungen, die Decke darüber zu Ruheplätzen für wandernde Familien eingerichtet. Und in beiden giebt er uns, wie es Lübke bezeichnend nennt, Bilder des »reinsten Familienlebens«. Zugleich will derselbe Autor und mit ihm noch mehr Springer in allen diesen Bildern einen gemeinsamen Grundzug der Melancholie, der Trauer, der Sehnsucht, des Hoffens und Harrens auf eine Erlösung ausgedrückt finden. Ich muss gestehen, dass mir diese Idee zu denen zu gehören scheint, die aus dem »Gedankenverbande« alles dessen, was in der ganzen Kapelle zur Darstellung gebracht sein soll, abstrahiert und in die Bilder hineingetragen wird, aber nicht für die unbefangene Betrachtung aus den Bildern heraustritt. Ich sehe nur stille, gemütliche, ja grofsenteils mehr als ruhige Zustände und Stimmungen des Menschen im Kreise der Seinigen, in der Häuslichkeit und auf dem Wege durch das Leben hier vor mir.

1. Die Stichkappen

Die gewölbte Fläche der Stichkappen breitet sich zwischen der Wand über den Fenstern und den vorüberhängenden Gewölbezwickeln fast horizontal, wie die Decke in der Mitte aus. Hier fällt also, wie bei den grofsen Bildern des Mittelstreifens der Decke, jede Beziehung von oben und unten im Bilde zu dem Raume der Kapelle und mit ihr die Vorstellung des Sitzens hier oben an der Wand oder Wölbung weg. Es ist eine rein ideale Bildfläche, auf der wir etwas gemalt sehen. Im Umrisse ist sie dreieckig, mit der Basis gegen die Wand, mit der Spitze gegen die Ecke, wo die Ränder von zwei Zwickeln zusammenstofsen. In diesen Umriss ist das Bild so eingefügt, dass die Seite an der Wand die untere, die Spitze am Gewölbe die obere Seite desselben bildet. Dem entspricht die Anordnung einer pyramidalen Gruppe von meist drei Personen, Vater, Mutter und Kind, welche dicht aneinander gedrängt, auf der Erde sitzen, meist aber so, dass eine und zwar die Mutter, hauptsächlich hervortritt, die anderen sich ihr seitwärts anschmiegen oder hinter ihr zum Vorschein kommen, wie denn die Mutter die eigentliche Hauptperson des inneren Familienlebens ist, der sich der Vater als ihr Liebhaber und Beschützer, die Kinder als ihre Schutzbefohlenen anschliefsen.

Ich habe bereits erwähnt, dass ich diese Situation aller Gruppen in den Stichkappen als Darstellung von Familien auffasse, die sich auf der Reise zu kurzer Rast am Boden gelagert haben, und ich habe auch bereits den Gegensatz markiert, in welchem ich mit dieser beruhigten Ansicht von denselben noch einmal zu der von Springer komme, welcher gerade in diesen Bildern überall einen Gesamteindruck von tiefer Trauer und trostloser Entsagung durcherkennen will. Mir scheint die ganze Lage dieser Personen jedenfalls die des Ausruhens, und zwar zum Teil sogar des gründlichsten Ausruhens zu sein, d. h. sie schlafen. Es kann ja gewiss auch Trauer und Entsagung gerade im Zustande des Ausruhens als Ermüdung, welche die Ruhe fordert, recht zum Bewusstsein kommen; aber notwendig gehört dies nicht zusammen und jedenfalls findet es in dieser Form keinen stark erregten Ausdruck. Man kann sogar in einer solchen Stimmung lebensmüder Erschlaffung einschlafen; aber damit hat dann doch die Aufregung ein Ende. Auch die reizenden gefangenen Amazonen, die in einem Reliefstreifen des Sarkophages mit dem Amazonenkampf

auf dem Kapitol wie schlafend am Boden sitzen und lebhaft an manche der Frauen in diesen Bildern erinnern,[1]) scheinen von der Mühe und Aufregung des Kampfes apathisch auszuruhen. Andere hier schlafen auch nicht, sondern sehen mit weit offenen Augen gerade aus dem Bilde hervor, aber durchaus nicht mit dem Ausdruck von gespannter Erregung irgend welcher Art, sondern mit dem stieren Blicke der Übermüdung, welche die volle Ruhe des Schlafes noch nicht finden lässt.

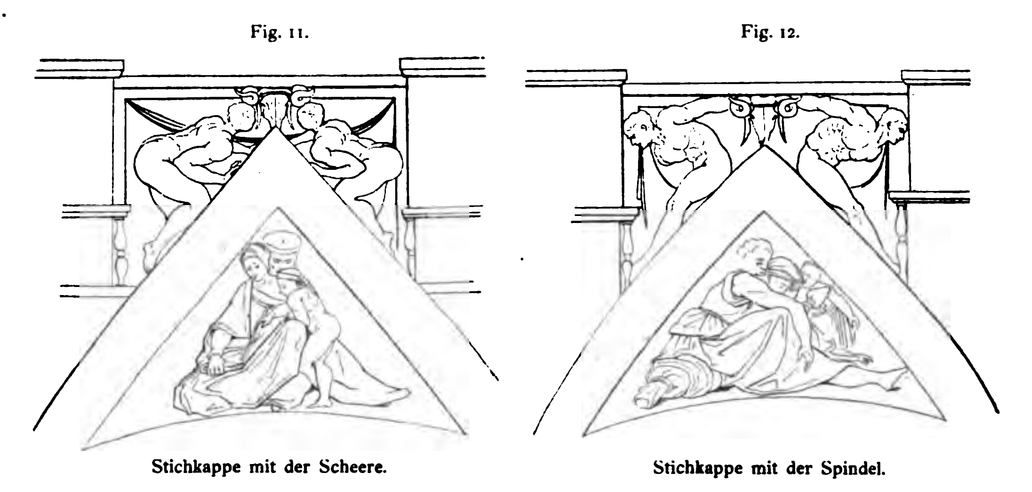
Nur eine Gruppe, die erste am Ostende der Südseite (zunächst dem Propheten Jeremias, Fig. 11), hat sich überhaupt noch nicht zur Ruhe zurechtgerückt. Die Mutter sitzt aufrecht da; das Kind steht, an ihr Knie gelehnt, daneben; der Mann sieht ihr über die Schulter. Von dieser sagt Springer, nur das Kind »offenbare eine harmlose Stimmung, Mutter und Vater dagegen erscheinen, wie die gesenkten Köpfe andeuten, in Schmerz und Gram befangen«. Aber er hat übersehen, was die Mutter macht und was die ganze Gruppe als gemütliches Genrebild aus dem Familienleben einfach natürlich erklärt. Sie hat ein grofses Stück Zeug auf dem Schofse ausgebreitet und schneidet mit einer Schere hinein, muss also natürlich darauf sehen. Dabei lässt sie sich von dem Kinde helfen, d. h. wie sich eine Mutter vom Kinde helfen lässt, indem sie ihm zeigt, wie man es macht. Es darf das Zeug mit anfassen und zusehen, wie sie hineinschneidet. Der Vater aber sieht über ihre Schulter herüber dieser kleinen Scene der häuslichen Arbeit oder Erziehung bei der Rast auf der Wanderung unbeschäftigt zu. Alle übrigen Bilder dieser Reihe zeigen in kleinen Variationen, der Niederlassung, der vollen Ruhe und des Wiedererwachens die Rast der kleinen Gemeine, in der sich Mann, Weib und Kind zum Schlafen auf der Erde möglichst eng zusammenrücken. Eine kurze Übersicht derselben wird dies bestätigen.

Gleich auf dem Bilde neben dem vorigen (zwischen der persischen Sibylle und Ezechiel) ist die Frau im Sitzen stark vorwärts eingeknickt und stemmt den Ellbogen auf das erhobene Knie und das Kinn in die Hand. Das Kind lehnt ihr rücklings im Schofse; der Mann ist kaum zu sehen. Auf dem dritten (zwischen Ezechiel und der erythräischen Sibylle) biegt sie sich mit auf den Boden gestützter Hand vorwärts zu dem Kinde, das ihr über das Knie heraufkriecht, und scheint ihm die Brust zu geben, indes ihr der Mann schützend von vorn gegenüber sitzt und sich Wache haltend umsieht. Auch die letzte am Westende der Südseite (zunächst dem Propheten Joel) sitzt nach vorn einknickend am Boden. Das Kind liegt ihr zu Füfsen mit dem Kopfe in ihrem Schofse und schläft; der Mann ist ebenfalls eingenickt. Sie aber starrt noch ermüdet mit offenen Augen vor sich hin. Auf dem ersten Bilde am Westende der Nordseite (zunächst der delphischen Sibylle) schlafen alle, der Vater, mit den Beinen fast ausgestreckt im Vordergrunde, mit dem Oberkörper auf den Ellbogen gestützt, der Kopf auf die Brust niedergesunken, die Mutter aber hinter ihm sitzend, das Kind mit dem Arme umfassend und ihre Köpfe reizend an einander gelehnt. Auf dem nächsten (zwischen der delphischen Sibylle und Jesaias) sitzt die Mutter wachend, mit lang ausgestreckten und übereinandergeschlagenen Beinen vorn; hinter ihr der Mann schlafend; das Kind steht zwischen ihnen und zupft ihn leise am Bart. Sie hält die leeren Arme so, als hätte sie das Kind eben noch quer vor sich auf dem Schofse gehabt, um es zu säugen oder einzuschläfern. Man kann sich vorstellen, dass sie so mit einander geschlafen haben, nun erwacht sind und auch den

[1]) Ich weifs nicht, ob Michelangelo ihn schon gekannt hat und also von ihm kann angeregt worden sein.

Vater wecken wollen. Das entschiedenste Bild der tiefsten Ruhe giebt das folgende Bild (zwischen der cumäischen Sibylle und Daniel, Fig. 12). Die Frau sitzt auf einem Bündel, das linke Bein lang ausgestreckt, das rechte Knie in die Höhe gestemmt, der Oberkörper stark nach vorn umgesunken, in der linken Hand die Spindel, der rechte Arm über das Knie hinweghängend und der Kopf darauf gelegt. Hinter ihr der Mann, vor ihr das Kind, beide auch mit gesenktem Kopf und Augen. Springer spricht von zwei reizenden Kindern, die sich an die Mutter schmiegen, und das vordere soll ihr schmeicheln; sie aber habe »nur noch die Kraft, ihrem Schmerze nachzuhängen«. Ich kann nichts sehen, als dass alle drei den Schlaf des Gerechten schlafen. Auf dem letzten Bilde dagegen am Ostende der Nordseite (zunächst der lybischen Sibylle) sitzt die Frau mit beiden erhobenen Knien gerade vorwärts in der Mitte, den Kopf auf den Rücken der linken Hand und diese mit dem Ellbogen auf das Knie gestützt, die rechte mit hängender Hand über das Knie gelegt. Mann und Kind kauern zu

Fig. 11. Fig. 12.



Stichkappe mit der Scheere. Stichkappe mit der Spindel.

beiden Seiten hinter ihr am Boden. Sie starrt mit weit offenen Augen und doch müdem Gesichtsausdruck vor sich hin, wie um sich vor und zum Einschlafen erst auszuruhen.

Alle diese Gestalten also sind Beispiele davon, wie Michelangelo durch eine entweder vollständige, oder doch grofsenteils passive Haltung der Glieder, den schwachen oder ganz erloschenen Einfluss des Willens auf den Körper und damit den Nachlass oder das völlige Erlöschen der Beseelung im Zustande der Ermüdung oder des Schlafes, fast wie im Tode, mit gröfster Wahrheit darstellt. Burckhardt sagt, es finde sich in diesen Gruppen »mehr als ein Motiv des höchsten Ranges, obwohl der Ausdruck nirgends die Innigkeit oder sonst einen aktiven Affekt erreicht«. Ich kann dem nur vollkommen beistimmen.

2. Die Lünetten

Die Bildfläche der Lünetten ist ein Teil der gerade aufrechten Wand unterhalb des Ansatzes der Deckenwölbung an dieselbe und ist als solcher durch deutliche Ränder der Architektur, eben diesen bogenförmigen Ansatz der Decke und den bogen-

förmigen Rand des Fensters, deutlich begrenzt. Hier ergiebt sich also noch einfacher als an den Zwickeln des Gewölbes die Gelegenheit, Figuren, wie wirklich da an dieser Wand aufrecht gegenwärtig und reliefartig vor ihr ausgebreitet, darzustellen. Der Raum jeder Lünette ist ein- für allemale durch die auf der Höhe des Fensterbogens aufgestellte Schrifttafel in zwei Hälften zu beiden Seiten des Fensters geteilt und jede derselben durch eine an den Fensterbogen angelehnte Bank zu einem Sitzplatze für eine Person eingerichtet. Ich kann auch nicht finden, was hier und da betont wird, dass dies eine besonders schwierige Anordnung oder Unterbringung der Figuren in dem gegebenen Raume ist. Denn es ergiebt sich zwanglos von selbst, dass dieser, so einfach hergerichtete Raum, wie ein Coupé eines Wagens, eine ruhig dasitzende Person und allenfalls mit ihr ein oder ein paar Kinder ganz bequem aufnimmt. Noch einfacher, als bei den Propheten und Sibyllen, ergiebt sich auch bei dieser Sitzgelegenheit die reliefartige Profilstellung der Figuren an der Fläche der Wand von selbst. Die Behandlung der Stellung dieser Figuren wird dadurch im Ganzen einfacher, bietet aber doch reichlichen Spielraum zu Variationen.

Damit tritt nun wieder das Formalprinzip, wie ich es oben genannt habe, welches die Darstellungen an den Zwickeln des Gewölbes beherrscht, die plastische Behandlung der Bilder nach Art von Reliefs vor der Wand als Bildfläche, motiviert durch die naturalistische Vorstellung, als wenn die Menschen wirklich da oben an der Wand säfsen, in ihr Recht. Und mit ihm kehrt auch wesentlich dieselbe Art von Darstellung des Menschen in Lagen, die durch passives Ruhen vieler Teile seines Leibes mit nur vereinzelten aktiven Bewegungen einzelner Glieder herbeigeführt sind, wieder. Hier nun als Ausdruck der Art zu existieren, die dem modernen Menschen überhaupt die alltägliche ist, dass er mehr oder weniger aufrecht, aber sonst möglichst bequem auf einem Stuhle sitzt und fast nur mit Kopf und Händen, je nach Interesse und Beschäftigung des Augenblickes etwas macht. Und wesentlich sind es nun doch auch wieder Einzelfiguren, nur meist noch mit Kindern dazu, die man sich, wie alle weiter oben an den Zwickeln, fast ebenso gut als Statuen ausgeführt denken könnte, und nur durch den Zusammenhang von je zweien in einer Lünette werden sie doch zu einer Art von einheitlichen Gruppen verbunden. Dazu sind sie wie die gröfseren Figuren an den Zwickeln in Farben ausgeführt und in grofsem Mafsstabe, etwa wie die Sklaven, mehr als halb so grofs wie die Propheten und Sibyllen, und stellen also einen bedeutenden Anhang zu der Komposition oberhalb dar.

Zweierlei unterscheidet sie indessen im Stil und Eindruck doch von jenen Einzelfiguren der Zwickel allen: einmal die gröfsere Einfachheit der Stellungen im Ganzen, die aus der natürlichen Lage folgt, und damit zugleich mehr »aus dem Leben« ist; sodann aber die im Ganzen und im Einzelnen doch viel geringere Aus- und Durchführung. Nicht nur die Gewandung, sondern auch Hände, Füfse und Köpfe sind trotz der Gröfse des Mafsstabes ungleich weniger fein in Zeichnung und Beleuchtung herausgearbeitet als etwa an den Sklaven oder gar an den Propheten und Sibyllen. Hier und da begegnen wir sogar entschiedenen Nachlässigkeiten in der Zeichnung; z. B. an dem Manne, der auf dem emporgestemmten Knie ein Blatt Papier beschreibt (zwischen der cumäischen Sibylle und Daniel), schliefst der Oberschenkel, von diesem Knie rückwärts verlängert, nicht richtig in der Hüfte, sondern mitten im Bauche an den Rumpf an. Und auch die Haltungen aller Teile des Körpers sind hier bei Weitem nicht so bis ins Einzelne durch, deutlich zur Anschauung gebracht und verständlich nach Zweck und Ausdruck motiviert. Ich muss also sagen:

im Vergleich mit den herrlich durchgeführten Bildern oberhalb, machen doch diese in den Lünetten einigermafsen den Eindruck von vergröfserten Skizzen und erscheinen dadurch jenen gegenüber mehr wie ein Nebenprodukt der beständigen Arbeit in demselben Stil und Charakter, wie eine Verwertung von Studien zu jenen ausstudierten Werken. Hier und da meint man in einem dieser Bilder die Benutzung eines bei Seite gelegten Studienblattes zu dem oberhalb zu erkennen, wie bei jenem Schreiber zu Füfsen des Daniel, oder dem Vater mit dem Kinde, das ihm etwas zeigt, unter dem Ezechiel. Man könnte sogar daran denken, dass der Meister hier, während er oben mit voller Kraft an der Arbeit war, Andere als Schüler und Gehülfen zu seinen Füfsen und nach seinen Skizzen hätte arbeiten lassen, wie Raphael in der Loggia; aber dies ist doch aus äufseren und inneren Gründen nicht anzunehmen. Es ist nirgends bezeugt und es ist denn doch auch unvergleichlich, wie hier gerade mit den gröbsten Strichen doch der Ausdruck der Bewegung, z. B. der Hände, so charakteristisch hingesetzt ist, wie es eben nur er gekonnt hat.

Was wir nun hier vor uns sehen, sind also grofse sitzende Gestalten, allemal Männer und Frauen mit mehr oder weniger Kindern in jeder Halblünette. Da scheint mir nun doch, wie schon oben gesagt, nichts näher zu liegen, als dass wir sie uns je als eine Familie in zwei getrennten Räumen ihrer gemeinsamen Wohnung denken, zumal da doch nicht nur einmal, wie Springer anführt, entschieden, sondern auch sonst mehrfach andeutungsweise ein Zusammenhang zwischen ihnen zu erkennen ist. Zu leugnen ist freilich nicht, dass in einigen Gruppen der Mann für die Frau zu alt ist; aber das kommt ja im Leben auch vor, oder es kann auch einmal statt des Familienvaters ein Grofsvater gemeint sein. Die Glieder der Familie erscheinen hier freilich nicht in trautem Verein, sondern jedes für sich auf seine Art beschäftigt, mit häuslicher Arbeit, besonders Kindererziehung, oder auch von der Arbeit ausruhend, einige sogar auch schlafend, wie so viele in den Stichkappen. Was ich aber auch hier wieder nicht sehen kann, ist der von vielen Autoren hervorgehobene gemeinsame Zug ernster Trauer u. s. w., sondern eher eine recht alltägliche, um nicht zu sagen: gelangweilte Stimmung.

Eine kurze Übersicht der Scenen in allen diesen Bildern der Lünetten wird diese vorläufige Charakteristik derselben bestätigen. Ich lasse sie mit Springer an der Altarseite beginnen und von da an beiden Langseiten, immer zwei Bilder einander gegenüber paarweise zusammenfassend, fortlaufen, weil auch ich in den Darstellungen beider Reihen eine gewisse Steigerung, wenn auch nicht der »Stimmungstöne«, so doch der Gruppenbildungen mit fortschreitender Entwickelung des Familienstandes bemerke. Denn die beiden ersten Lünetten am Altarende zeigen zunächst zwei junge noch kinderlose Paare. Die Frauen haben also noch nicht viel zu thun und sind nur mit ihrem Putz beschäftigt. Die eine, auf der Südseite (beim Propheten Jeremias), kämmt sich die Haare. Sie ist frei kopiert als Bathseba in der Loggia von Raphael. Die andere, auf der Nordseite (bei der lybischen Sibylle), besieht sich im Spiegel. Springer meint, sie lese in einem Buche; aber es ist deutlich erkennbar ein kleiner Handspiegel, in dem man auch ihr Gesicht sieht. Der Mann der ersten sitzt ganz steif, gerade vorwärts auf der Kante der Bank da, und legt ganz eigentlich die Hände in den Schofs. Der andere sitzt, im Profil gesehen, halb liegend, ganz zurückgelehnt, wie auf einem modernen Rekelstuhl, das eine Bein weit über eine Fufsbank ausgestreckt, das andere mit dem Knie in die Höhe gestemmt, und hat auf einem Lesepulte vor sich ein grofses Heft aufgeschlagen. Es sieht aber nicht so aus, als wenn er sehr eifrig darin läse, weil er sich so weit davon ab mit dem

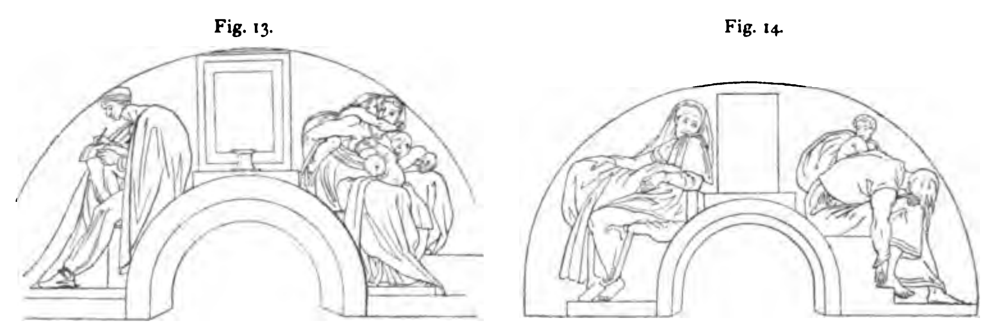
Kopfe zurücklehnt, und weil auch, wie mir scheint, das Auge seitwärts aus dem Bilde heraussieht, etwa als möchte er sich rückwärts nach seiner Frau umsehen und wäre doch zu faul, den Kopf herumzudrehen oder gar sich aus seiner bequemen Lage zu erheben. Man denkt sich leicht dazu, wie das anders werden wird, wenn sie Kinder kriegen. Denn das muss doch in Aussicht genommen werden, wenn diese jungen Paare auch zu den Gliedern in einer Ahnenreihe gehören sollen.

Die nächsten beiden haben je ein Kind und es ist hohe Zeit dazu; denn die Männer beide und auch die eine Frau sind schon sehr alt. Vielleicht können wir uns diese Alten auch als Grofseltern denken. Der Mann auf der Nordseite (zwischen der lybischen Sibylle und Daniel) sitzt steif aufrecht, mit dem Oberkörper vorwärts gewendet und gerade vor sich hinblickend, mit untergeschlagenen Armen da, und lässt sich auch in seiner Ruhe nicht stören dadurch, dass das Kind ihm von hinten her irgend etwas auf einem Teller präsentiert. Die alte Frau aber, die zu ihm gehört, sitzt ganz im Profil auf ihrer Bank, also von ihm abgewendet und etwas vorgebeugt da, und wickelt eifrig Garn. Die rechte Hand mit dem Knaul ruht momentan im Schofse, die linke streckt sich vorwärts aus, um mit dem Zeigefinger der Winde einen Stofs zu geben, dass sie sich weiter herumdreht. Die Frau gegenüber (zwischen Jeremias und der persischen Sibylle) ist eine junge Mutter, hält ihr Wickelkind, quer auf dem Schofse, in den Armen, hat es in Schlaf gebracht und ist dann selbst eingenickt, ihr Kopf auf den des Kindes, den sie mit der Hand umfasst, hinabgesunken und beide an den Rand der Schrifttafel auf der Höhe des Fensterbogens angelehnt, eine reizend gemütliche Gruppe. Der alte Mann aber, der mit ihr in dieser Lünette haust, scheint noch ausgehen zu wollen. Eingeknickt auf der Bank sitzend, macht er, den einen Fufs vor, den anderen neben der Bank zurückgesetzt, mit der einen Hand auf den Rand der Bank aufgestützt, mit der anderen einen grofsen Stock vor sich hin aufstemmend, mühsam Anstalt, sich zu erheben. In diesen beiden Familien steht also, wie es scheint, die Fortsetzung der »Wurzel Jesse« nur noch auf zwei Augen.

In der einen der beiden folgenden wird es schon sehr lebendig, in der anderen noch nicht so sehr; aber, was nicht ist, kann werden. In der auf der Nordseite (zwischen Daniel und der cumäischen Sibylle, Fig. 13) sitzt der Mann ganz im Profil, aufrecht, aber mit vorgebogenem Nacken und Kopfe, wie die persische Sibylle, da, den einen Fufs vor sich hin, das andere Knie in die Höhe gestemmt und ein Blatt Papier darauf, das er beschreibt. Da sieht man einmal, im Gegensatz zu den Propheten und Sibyllen, das reine mechanische Geschäft des Schreibens dargestellt, das dem Manne wohl nicht sehr geläufig sein mag, weil sich die angestrengte Aufmerksamkeit, die es ihm kostet, in der vorstehenden Unterlippe mimisch ausdrückt. Die Frau aber hat in des Wortes eigentlichster Bedeutung ihre liebe Last mit drei Kindern, eine famose plastische Gruppe. Das eine steigt ihr von hinten den Buckel hinauf, kriegt sie am Kopfe und küsst sie auf die Backe. Sie hat Mühe, es mit dem starken, nackten Arme nach hinten ausgreifend, festzuhalten. Mit der anderen Hand umfasst sie das zweite, das ihr seitwärts am Knie lehnt. Das dritte aber, für das sie keine Hand mehr übrig hat, steht ihr zwischen den Knien, lehnt sich rücklings auf das eine derselben und hängt mit Hand und Mund, wie ein Blutegel, der sich angesaugt hat, an ihrer vollen Brust, die aus dem offenen Kleide hervorquillt. Dies dritte gerade scheint Springer, der die anderen beiden lebhaft beschreibt, übersehen zu haben, oder hat er nur durch den Vergleich der Gruppe mit einer Caritas verschämt darauf hindeuten wollen? In der Lünette gegenüber (zwischen der persischen

Sibylle und Ezechiel, Fig. 14) geht es sehr ruhig zu. Der Mann ist in einer höchst unbequemen Stellung, und also wohl in Folge tiefer Ermüdung, fest eingeschlafen. Der rechte Fufs steht fest vor der Bank auf dem Rande einer Fufsbank; auf dem so unterstützten Knie liegt die linke Hand und auf ihr der Kopf, also der Oberkörper gegen die Oberschenkel und die Bank, wie ein Taschenmesser zusammengeklappt; der rechte Arm aber hängt schlaff, wie der einer Leiche, neben der Bank herab. Hinter ihm sitzt ein Kind aufrecht auf der Bank, dem auch die Augen zugefallen sind. Die Frau ist auch sehr müde; aber sie lehnt sich rückwärts mit dem aufgestützten Ellbogen an die Lehne ihres Sitzes, die andere Hand auf dem erhobenen Knie ruhend. Die in dieser Lage stark hervortretende Wölbung des Unterleibes und die Art, wie sie die eine Hand, leise angedrückt, flach darauf hält, scheinen mir darauf zu deuten, dass sie guter Hoffnung ist. Den Kopf wendet sie über die aufgestemmte Schulter (wie die Aurora an dem Mediceergrabe) aus dem Bilde heraus, als wollte sie sich, über das Fenster weg, nach dem eingeschlafenen Manne und Kinde umsehen. Ich habe nichts dagegen, wenn Springer hierin einen »Anflug von

Fig. 13. Fig. 14.



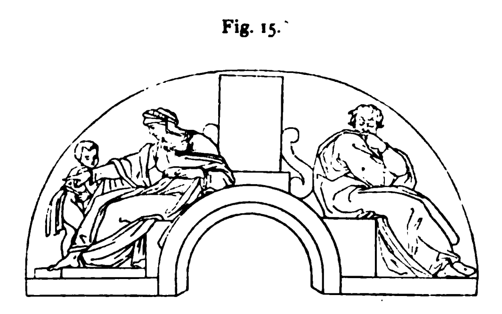
Lünette mit dem Schreiber. Lünette mit der guten Hoffnung.

Schwermut« erkennt, der »dem Frauenbilde einen noch höheren Reiz verleiht«. Jedenfalls ein rührender Zug; erst recht, wenn meine Vermutung richtig ist, dass sie bald wieder Mutter werden soll.

In dem einen der beiden folgenden Bilder ist auch die Mutter noch allein mit den kleinen Kindern beschäftigt; im anderen werden sie schon gröfser und Vater und Mutter fangen an, sich in die Erziehung zu teilen. Auf der Nordseite (zwischen der cumäischen Sibylle und Jesaias) hat die Mutter das kleinste als Wickelkind quer auf dem Schofs und schläfert es ein. Das ältere ist in einer Art von Wiege, die zu ihren Füfsen am Boden steht, schon eingeschlafen; sie hat aber noch den Fufs darauf, mit dem sie es geschaukelt hat. Der Mann schläft beinahe auch schon. Vorwärts im Sitzen eingeknickt, hat er das eine Knie über das andere geschlagen und beide Hände gekreuzt darauf gelegt. Gegenüber (zwischen Ezechiel und der erythräischen Sibylle) ist die Mutter von zwei Kindern umgeben, die sich an ihre Knie lehnen, und unterhält sich mit ihnen. Der Mann aber hat das dritte bei sich und lässt sich von ihm etwas zeigen. Er blickt aufmerksam dahin, wo es hindeutet, nicht wie der Prophet Ezechiel über ihm, welchem auch der Knabe, den er bei sich hat, auf etwas hinweisen will, indem er nach oben deutet, der aber nicht dahin sieht, sondern gerade vor sich.

Die beiden folgenden Paare haben je zwei Kinder und haben sich augenblicklich in die Versorgung derselben, wie in die beiden Hälften des Raumes ihrer Wohnung, geteilt, sind aber trotzdem, an der Schrifttafel vorbei, miteinander in Verbindung. Am offenbarsten die auf der Nordseite (zwischen Jesaias und der delphischen Sibylle), wo es auch Springer als Ausnahme, wie er meint, bemerkt. Vater und Mutter sitzen freilich auf ihren Bänken, wie es die Stellung derselben mit sich bringt, so, dass sie sich den Rücken zukehren; aber sie sieht sich halb und er ganz rückwärts über die Schulter nacheinander um. Sie hat das kleinere Kind im Arm; ihm klettert das gröfsere auf den Schofs, indem es mit dem einen vorgestreckten Knie schon oben ist, mit dem anderen Fufse von unten nachschiebt. Beide Kinder aber biegen sich mit dem Oberkörper, einander entgegen, stark vor, das kleine, indem es mit der Brust auf der Schulter der Mutter liegt, das grofse mit dem Bauch auf seinem eigenen vorgestreckten Knie, und strecken sich, an der Schrifttafel vorbei, die Hände entgegen, als wollten sie zu einander. Man könnte sich vorstellen, dass die Mutter, die sich etwas, wie zum Aufstehen, mit dem Oberkörper vom Sitze vorbiegt, das

Fig. 15.



Lünette mit dem unartigen Kind.

Fig. 16.



Lünette mit dem Teller.

Kleine ins Bett bringen will, während das Grofse bei dem Vater noch etwas aufbleiben darf, und sie sagen sich »gute Nacht!« In dem Bilde gegenüber (zwischen der erythräischen Sibylle und Joel) nehmen die Kinder keinen Teil an dem Verkehr zwischen Vater und Mutter, und auch dieser ist nur eine ruhige Unterhaltung von der einen zur anderen Seite. Die Frau hält das kleine Kind im Arm und fest an ihre Brust angeschmiegt; dem Vater lehnt das gröfsere am Knie. Mann und Frau aber wenden die Köpfe gegeneinander herum.

In den letzten beiden Bildern am Westende beider Langseiten der Kapelle ist die Mutter allein auf ihrer Seite entschieden mit einem Kinde beschäftigt; der Vater aber scheint von drüben her doch auch Notiz davon zu nehmen. Auf der Nordseite (neben der delphischen Sibylle, Fig. 15) hat es die Mutter, wie mir scheint, mit einem unartigen Kinde zu thun. Sie blickt und deutet sehr bestimmt mit dem Zeigefinger vor sich hin. Das Kind aber, das vor ihr steht und die Schultern verdriefslich in die Höhe zieht, kehrt dem, was sie ihm weist, den Rücken und wendet nur widerstrebend den Kopf danach herum.[1] Der Vater allein sitzt im Ganzen von ihnen abgewendet auf der anderen Bank; aber er dreht den Kopf nach ihnen herum,

---

[1]) Ich verstehe nicht, woran Springer in dieser Gruppe eine nährende Mutter erkennen will.

die Augen fast geschlossen, die Hand am Munde, wie wenn er sich einstweilen ruhig verhielte, aber horchend aufmerkte, wie die Erziehungsscene drüben ablaufen wird, um, wenn es nötig werden sollte, mit seiner Autorität einzugreifen. Bei der Mutter gegenüber (neben den Propheten Joel, Fig. 16) fragt sich Springer zögernd, ob er vermuten soll, dass sie die Hand in ein Becken taucht, um ihr Kind zu waschen. Warum sollte sie nicht? Zu kindlich ist dies gewiss nicht nach Allem, was wir von häuslichen Scenen bisher schon gesehen haben. Aber zweifelhaft bin ich trotzdem auch, ob diese Erklärung, die sich auch mir zuerst aufgedrängt hat, die richtige ist. Das Becken ist zu flach, es ist eigentlich mehr ein Teller, und die Handbewegung, mit der die Frau hineingreift, sieht mir fast mehr aus, als wenn sie etwas daraus aufschöpfte, um es dem Kinde zu essen zu geben, das die Hand danach ausstreckt. Das Tuch, das daneben liegt, wäre dann kein Handtuch, sondern eine Serviette. Der Vater sitzt auf der anderen Bank, so, als wenn er der Mutter mit dem Kinde zusehen wollte. Denn er wendet sich mit dem Oberkörper gegen die Lehne seines Sitzes herum und stützt beide Arme darauf. Mit dem Kopfe aber wendet er sich eben wieder nach der entgegengesetzten Seite hinum, wo das gröfsere Kind, wie von aufserhalb der Lünette, auf ihn zukommt.

Endlich in beiden Lünetten an der östlichen Schmalseite, über dem Haupteingange der Kapelle (zu Füfsen des Propheten Zacharias) ist auch die Zahl der erwachsenen Familienmitglieder vermehrt, indem zum Teil zwei nebeneinander auf derselben Bank sitzen. Hier, wo keine wirklichen Fenster sind, sondern auch diese nur gemalt, mit perspektivischer Vertiefung ihrer Öffnung durch die Dicke der Mauer, hat sich der Künstler auch die Oberseite ihrer Bogen und mit ihnen den Raum der Lünette so vertieft gedacht, dass wohl auch zwei Personen nebeneinander auf der Bank Platz finden können. Natürlich sieht man von ihnen hauptsächlich nur die eine vorn und die andere nur hinter ihr hervor. In der Lünette zunächst der Nordseite (unter dem Bilde der Judith) sitzt auf der einen Bank ein alter Mann und lässt ein Kind, das er mit beiden vorgestreckten Händen anfasst, lustig auf seinem Knie tanzen. Auf der anderen Bank sitzt vorn ein schöner junger Mann in leicht graziös nachlässiger Haltung, den rechten Fufs auf das linke Knie und die linke Hand auf den Knöchel dieses Fufses gelegt. Hinter ihm sehen die Köpfe einer Frau und eines Kindes hervor. Was diese miteinander treiben, sehen wir nicht; aber der junge Mann sieht es. Denn er dreht den Kopf nach ihnen herum. Sonst sitzt er mit dem Oberkörper mehr so, als wenn er nach der anderen Bank hinsehen wollte, denn die Brust ist nach vorn gewendet und der rechte Arm ist mit dem Ellbogen auf die Rücklehne des Sitzes gestützt, die Hand aber frei schwebend über der Schulter ausgestreckt. Ich erkläre mir dies so: er hat zuvor nach dem Alten hinüber gesehen, der das Kind tanzen lässt, und hat dabei den stark herumgedrehten Kopf mit der rechten Hand gestützt, die mit dem Ellbogen auf der Lehne ruht; nun aber hat er ihn plötzlich wieder nach der Frau und dem Kinde bei ihr hinumgewendet und also von der Hand, die ihn stützt, entfernt; die Hand aber bleibt einstweilen frei in der Luft, in ihrer früheren Lage über der Schulter hängen. In der anderen Lünette, nach der Südseite hin (unter dem Bilde von David und Goliath), sitzt auf der einen Bank vorn ein alter Mann, mit den Knien gegen den Rand der Lünette, aber mit dem Oberkörper gerade nach vorn aus dem Bilde heraus, indem er die verschränkten Arme schwer auf den linken Oberschenkel stützt. Hinter ihm kommen eine alte Frau und ein Kind zum Vorschein, und zwar die Frau hinter dem Rücken des Mannes, indem sie sich mit dem aufgestützten Ellbogen stark gegen den Fensterbogen zurücklehnt, das Kind aber über den Knien des

Mannes. Frau und Kind sehen sich an und das Kind streckt die Arme in der Richtung gegen die Frau aus. Obgleich nun hier die Entfernung zwischen ihren Köpfen grofs ist, kann man sich doch bei der stark zurückgelehnten Stellung, in der die Frau offenbar sitzt, leicht dazu denken, dass sie das Kind mit einer Hand anfasst, und es ähnlich auf ihrem Knie reitend oder tanzend erhält, wie der alte Mann im vorigen Bilde. Auf der anderen Bank aber sitzt hier eine hübsche junge Frau, sehr fein frisch frisiert. Mit dem linken Ellbogen hinten aufgestützt, zieht sie sich mit der Rechten den Mantel über die Schulter und wendet über die Schulter hervor den Kopf nach der anderen Seite. Was sich noch hinter ihr von Kindern herumtreibt, ist mir nicht erinnerlich und in Brauns Photographie nicht zu erkennen. Will etwa die junge Frau ausgehen und die Sorge für die Kinder den Grofseltern überlassen? Der fragende Blick nach der anderen Seite, ob es ihnen recht ist, wird von dem alten Vater nicht beifällig beantwortet. Denn er blickt sehr grimmig nach ihr herüber.

Springer hat bei den vorletzten beiden Lünetten auch angenommen, dass hier »Scenen des innersten Familienlebens in der Absicht des Künstlers gelegen«, in den letzten beiden aber findet er »das resignierte Harren und stille Erwarten« um so stärker ausgedrückt. Ich brauche kaum noch zu sagen, dass ich es hier so wenig wie in allen anderen erkennen kann. Es sind eben lauter Scenen des inneren und des recht alltäglichen Familienlebens, des Lebens von Mann und Frau, die die Last des Lebens miteinander tragen und oft recht schwer daran tragen. Sonst sehe ich aber nirgends einen Kummer oder gar heftigen Schmerz oder sehnende Erwartung in ihnen ausgesprochen, wenn ich mir sie nicht willkürlich hinzu denke. Und freilich ebensowenig irgend eine innige Freude oder höchstes Entzücken, die doch den tiefsten innersten Kern des Hauses bilden, weder eine volle innige Hingabe an die reinste Mutterwonne, wie in Raphaels Madonnen, noch eine volle herzliche Zärtlichkeit zwischen Mann und Frau; also nichts von dem, was im Zusammenleben der Menschen alle Mühen und Schmerzen vergessen lassen kann. Und wenn man in diesem Mangel bei so vielem Wechsel der Bilder einen Ausdruck voller Befriedigung vermisst, so mag man sich immerhin ein daraus resultierendes Niedergedrücktsein von der Last des Lebens oder, wie die Kirche sagt, Gefühl der Erlösungsbedürftigkeit hinzu denken. Es bestätigt sich also auch hier, was Burckhardt von Michelangelo sagt, um die Grenze zu bezeichnen, die er nicht überschreitet: »alle die schönsten Regungen der Seele (statt sie aufzuzählen, genügt eine Hinweisung auf Raphael) hat er bei Seite gelassen; von all dem, was uns das Leben teuer macht, kommt in seinen Werken wenig vor«. [1])

Alles in Allem zeigen die Malereien, welche den Rand der Decke in der sixtinischen Kapelle rings umgeben, an den Zwickeln des Gewölbes und in den Fensternischen die reichste Entfaltung des Stiles, in welchem Michelangelo, wie keiner zuvor und im Gegensatze zur Antike, den Menschen darstellt: in Bildern so plastisch gedacht und durchgeführt, wie wenn sie gemeisselt wären, aber, als Bilder, natürlich nur in der Ansicht von einer Seite, wie Reliefs; in Stellungen, die nicht aus einer einheitlichen Aktion aller Teile des Körpers zu einem Ziele motiviert und nicht in

[1]) Ich betone dies ausdrücklich, weil ich früher einmal gegen diesen Ausspruch von Burckhardt auf diese Fensternischen verwiesen habe; aber damals habe ich sie selbst noch zu wenig gekannt.

leichtem Flusse aller Umrisse nach grofsen Hauptlinien zusammengehalten sind, sondern aus vereinzelten Motiven zur Bewegung einzelner Glieder entspringen und dieselben dadurch in eckig miteinander kontrastierende Lagen bringen; in Zuständen demgemäfs, die nicht einen frischen, fröhlichen Zug einheitlicher Beseelung des ganzen Körpers erkennen lassen, sondern nur eine zerstreute Benutzung einzelner Teile desselben im Dienste der Seele, die ihn bewohnt, während andere in rein passiven oder vorher in anderer Absicht herbeigeführten Lagen verharren; und daher auch in Situationen, welche in dem eben dargestellten Momente auch die Spur früher erkennen lassen.[1])

Mit diesen Mitteln bringt uns Michelangelo so wirksam wie kein Anderer die Menschheit in allen Abstufungen geistiger Entwickelung, von der nachlässigsten, unfertigsten Herrschaft des Geistes über den Körper bis zur souveränsten Erhebung über denselben zur Anschauung. In den grofsen und kleinen, jungen und alten, nackten und bekleideten, männlichen und weiblichen Einzelfiguren an den Zwickeln des Gewölbes ist die ganze Skala dieser Kulturstufen des Geistes in typischen Reihen körperlicher Bilder durchlaufen und sind in dieser durchlaufenden Gliederung alle möglichen Rangstufen von Persönlichkeiten zu einem Gesamtbilde der Menschheit vereinigt und dem Heiligtume der Religion als dienende Glieder eingefügt. In dem Hintergrunde der Fensternischen schliefsen sich Gruppen von Männern, Weibern und Kindern durch die Bande des Familienlebens zur Masse des Volks oder der Gemeine zusammen. Alles in Allem stellt so dies ganze Werk den Menschen im Einzelnen und die Menschheit im Ganzen in ihren verschiedenen natürlichen Gaben, in den verschiedensten Stimmungen und in ihrem täglichen, natürlichen Thun und Treiben dar, nur mit Ausschluss jeder Art von höchster und reinster voller Befriedigung am Leben.

Soll ich nun, gemäfs dem in der Einleitung an die Spitze gestellten Programm, am Ende meiner Betrachtung da ankommen, wo Andere die ihrige anfangen, bei dem »Gedankenverbande« der Werke mit einem Zwecke oder einer Idee, dem sie dienen, oder die sie repräsentieren helfen sollen, so kann ich nur sagen: diese Bilder stellen den Menschen als solchen und die Menschheit im Ganzen als Objekt der Heilsanstalten Gottes in der Kirche und als Subjekt der Bedürftigkeit nach dieser

---

[1]) Indem ich hier zum Schlusse die Hauptzüge noch einmal zusammenfasse, welche nach meiner Ansicht den Stil und die Ausdruckweise von Michelangelo charakterisieren, wie ich sie oben ausführlicher definiert und wie ich sie dort zuletzt mit der Bezeichnung »gebrochene Konturen« und »gebrochene Motive« der entgegenstehenden Ansicht von Springer gegenübergestellt habe (S. 89), ergreife ich nachträglich die Gelegenheit, doch auch eine Uebereinstimmung eines berufenen Autors mit dieser meiner Meinung anzuführen. W. Bode in seiner Notiz über den Giovannino von Michelangelo im Berliner Museum (dieses Jahrbuch II) spricht davon, wie die ganze Haltung dieser reizenden kleinen aufrechten Statue »beinahe eine Zickzacklinie bildet« und wie sich darin das »Heraustreten aus einer Thätigkeit in die andere zeigt«. »So ist«, sagt er an einer anderen Stelle, »das Vor und Nach in der Bewegung wie im Ausdruck der Statue mit dem Momente, in dem sie dargestellt ist, in glücklichster Weise vereinigt und dem Ganzen dadurch gerade jene aufserordentliche Mannigfaltigkeit gegeben, welche Michelangelo's Gestalten so eigentümlich ist«. Es leuchtet ein, wie diese Bemerkungen mit meinen obigen Ausführungen übereinstimmen und wie sich also auch in dem neuentdeckten Jugendwerke des Meisters, auf welches sie sich zunächst beziehen, so sehr es sich sonst von seinen späteren unterscheidet, doch dieser sein Charakter schon voll ausgesprochen zeigt.

Hülfe der Gnade, wie gegenwärtig an der Stelle dar, wo die Kirche sich selbst als Organ dieser Heilsanstalten Gottes vor Gott und der Welt feierlich darstellt. Sie thut es in lebendiger Kultushandlung durch ihren höchsten Klerus, dessen Dienste die sixtinische Kapelle geweiht ist. Und dieser Eindruck soll durch den Schmuck an Wänden und Decke verstärkt werden, verstärkt durch den Hinweis auf die grofsen Werke und Thaten Gottes, aus denen die Kirche historisch erwachsen ist. Er wird zur Anschauung gebracht als Uranfang hoch oben an der Decke durch die Bilder der Schöpfung und ältesten gottgesandten Schicksale der Welt, als Fortschritt zum Heile der Menschheit an den Wänden durch die Bilder aus dem alten und neuen Testamente, die Thaten des Erlösers, seines Vorgängers Moses und, wenn wir die Tapeten Raphaels mit hinzu denken, seiner Nachfolger der Apostel. Mitten zwischen diesen historischen Darstellungen aber schiebt sich rings um die Grenze von Decke und Wänden das Bild der Menschheit selbst ein, für welche dies alles geschehen sein, welche diese Begnadigung an sich erfahren soll. In diesem Sinne oder zu diesem Gedankenverbande passend, hat wohl kaum je die Menschheit besser dargestellt werden können, als Michelangelo hier gethan hat, so in der Fülle der mancherlei Gaben, die ihr der Herr verliehen hat, und doch ohne die Möglichkeit, mit diesen Gaben von sich aus zu voller Befriedigung zu gelangen, also mit der fortdauernden Bedürftigkeit nach der wiederholten Einwirkung der göttlichen Gnade, welche ihr erst dazu helfen soll. Ich kann natürlich nicht wissen und sagen, wie viel diese Idee, die ich mir von der Bedeutung dieser Bilder an dieser Stelle aus dem Eindrucke ihrer Betrachtung gebildet habe, dem Programme entspricht, welches etwa irgend Jemand dem Meister als Thema zu denselben diktiert hat; aber passen dürfte sie wohl nicht schlecht zu dem Gedankenkreise des Humanismus, der die Zeit und die Kirche damals beherrschte und in deren lebhafte Verkörperung Michelangelo mitwirkend einzugreifen berufen war. Denn die Idee, dass der Mensch es doch zuletzt ist, für den und an dem Alles geschehen muss, was sich in unserer menschlichen Vorstellung als Gnade Gottes und Heil der Welt spiegeln soll, ist doch wohl in jener frischen, natürlichen Gedankenwelt der Renaissance durchgehend und mafsgebend, und ist der Grund, dass Religion und Philosophie, Poesie und Kunst ähnlich wie bei den Alten eine so frische und fröhliche Verbindung mit einander eingehen konnten, wie sie sich in den herrlichen Werken ihrer kirchlichen Kunst offenbart hat.

Wenn aber diese Pointe einer resultierenden Grundidee, die sich mir ungezwungen als letzter Totaleindruck aus der Betrachtung dieser Werke von Michelangelo zu ergeben scheint, nicht nur das letzte, sondern zugleich das Hauptergebnis, die eigentlich wesentliche Frucht derselben sein sollte, so muss ich offen gestehen: ich hätte sie lieber gar nicht angefangen. So oder so in den Gedankengang einer religiösen oder sonstigen Weltanschauung einbezogen, das Bild des menschlichen Lebens selbst, überall in den kleinsten und gröfsten Lebensäufserungen des Geistes durch sichtbaren Ausdruck im Leben des Leibes mit Lust und Liebe belauscht und mit anschaulicher Naturwahrheit vor Augen gestellt, dies ist es, woran uns der Künstler die Freude teilen lässt, die er ohne Zweifel selbst, so lange er schaffend thätig war, daran gehabt hat. Dieser Genuss und dieses Verständnis ist es, mit dem wir seinen Leistungen am dankbarsten gerecht werden.

ALBRECHT ALTDORFERS FARBENHOLZSCHNITT
»DIE MADONNA VON REGENSBURG«

Der Farbenholzschnitt Albrecht Altdorfers, dessen lithographische Reproduktion anliegend gegeben wird, hängt mit einem seinerzeit viel beredeten Ereignis der Regensburger Geschichte, der Judenverfolgung vom Jahre 1519 zusammen, so dass sich also die Zeit der Entstehung des Blattes annähernd genau bestimmen lässt.[1]) — Seit Jahren schon führte der Magistrat vor dem Reichskammergericht gegen die Juden einen Prozess. Das Zweifelhafte seines Ausganges steigerte die Gärung unter der Bürgerschaft. So hielt man den Tod des Kaisers Maximilian und die erregte Zeit bis zur neuen Königswahl für eine günstige Gelegenheit, sich der Juden ganz zu entledigen. Die Klage der Zünfte über Beeinträchtigung der Handwerke durch jene gab die Veranlassung zu einem Ratsbeschluss, sie aus der Stadt zu vertreiben. Unter den Mitgliedern des Rates, die der Judenschaft dies anzukündigen hatten, befand sich auch Albrecht Altdorfer, der in demselben Jahre 1519 erst in den äufseren Rat der Stadt eingetreten war.

Die Synagoge wurde von der erregten Bürgerschaft niedergerissen, der jüdische Friedhof zerstört. Auch hier begegnet uns Altdorfers Name: er brachte mehrere Grabsteine an sich, die angeblich noch jetzt in Altdorfers ehemaligem Hause in Regensburg vorhanden sein sollen.[2]) Auf dem Platz der zerstörten Synagoge wurde eine Kapelle zu Ehren der Jungfrau Maria errichtet, die am 21. März 1519 geweiht wurde. Vor der Kapelle stand auf einer Säule ein Gnadenbild der Maria, von Erhard Haydenreich[3]) gemeifselt, das sich bald als wunderthätig erwies. Das ist die »Schöne Maria von Regensburg«. Den Pilgern zur schönen Maria wurde vom Papst Leo X in einer Bulle vom 2. Juni 1519 reiche Indulgenz verliehen.[4])

Noch in demselben Jahre 1519 wurde die ursprüngliche nur von Holz gebaute Kapelle niedergerissen und an ihrer Stelle ein stattlicher Neubau aufgeführt, der, in Folge thätiger Beihülfe der Bürger und Pilger, angeblich schon im nächsten Jahre 1520 vollendet wurde.[5]) Diese Kirche, die jetzige protestantische neue Pfarrkirche,

---

[1]) Meyer, Künstlerlexikon I, 536. — Niedermayer, Künstler und Kunstwerke von Regensburg p. 228. — Gumpelzhaimer, Regensburgs Geschichte II p. 667. — Gemeiner, Regensburgische Chronik IV (1824) p. 354 ff.

[2]) Meyer 537.

[3]) Der letzte Dombaumeister von Regensburg 1514—1524 thätig. Niedermayer 40.

[4]) Ried, Codex chron.-dipl. ep. Ratisb. II p. 1120.

[5]) Da der Grundstein erst am 9. September 1519 gelegt wurde (Gumpelzhaimer II, 697), wird statt der wirklichen Vollendung des Baues nur die provisorische Weihe eines Altars in demselben gemeint sein. In einer Urkunde vom 25. August 1522 entschieden die Brüder Wilhelm und Ludwig, Pfalzgrafen bei Rhein, Herzöge in Niederbayern, in einer Streitsache über Jurisdiktion und Verwaltung der neuerrichteten Kapelle »Zur schönen Maria«, dass die Gefälle und Opfer der Kapelle zugehören sollen, um für den Bau, wie auch zur Stiftung und Zierde des Gottesdienstes verwendet zu werden. Bei Ried II p. 1126, leider nur im Auszuge. Anscheinend ist hier aber von einem unfertigen Bau die Rede.





ALBRECHT ALTDORFER

FARBENHOLZSCHNITT

ist für die Regensburger Kunstgeschichte ein bedeutsames Denkmal, da sie der erste Regensburger Bau ist, der das Eindringen von Renaissanceformen zeigt. Man wird annehmen können, dass der aus Augsburg berufene Leiter des Baues, Hans Hieber, hierauf von Einfluss war.[1])

Einige gleichzeitige Flugschriften bringen die genaue Schilderung dieser Regensburger Vorgänge. Eine kleine Schrift mit einem Titelholzschnitt, der bald Altdorfer, bald Michael Ostendorfer zugeschrieben wird, ist in Regensburg ohne Angabe des Jahres erschienen: Wie die newe Capell zu der schönen Maria in Regenspurg erstlich auff kummen ist; nach Christi Geburt 1519.[2]) In demselben Jahr 1519 erschien bei Kohl in Regensburg »Ein schon Lied new gemacht von der schonen Maria von Regenspurg.«[3]) Spätere Wunderthaten erzählt die Schrift: »Wunderbarliche Czaiche vergangen Jar beschehen in Regenspurg czu der Maria der Mutter Gottes Hyein begriffen.«[4])

Altdorfer wurde durch diese Vorfälle mehrfach künstlerisch angeregt. Zunächst hat er in zwei Radierungen die zerstörte Synagoge dargestellt; wie die beigefügten Zuschriften zeigen, sind beide erst nach der Zerstörung entstanden. B. 63 (Meyer 70) zeigt das Innere der Synagoge, einen zweischiffigen Bau der Übergangszeit; die Vorhalle bringt die Radierung B. 64 (Meyer 71) zur Anschauung.

Eine Fahne mit dem Marienbilde und ein Votivbild für die schöne Kapelle, beides Aufträge der Stadt, haben sich nicht erhalten. In seinen Holzschnitten und Kupferstichen erscheint das Bild der wunderthätigen Maria von Regensburg einige Male. Sie ist immer an dem Mantel mit langen Franzen und einem Stern oder sternartiger gestickter Verzierung auf der Schulter zu erkennen. Der Kupferstich B. 12 (Meyer 6) zeigt sie sitzend, der Holzschnitt B. 48 (Meyer 49) auf einem Postament stehend in einer Kirche. Altarartig ist das Gnadenbild auf den beiden grofsen Holzschnitten B. 50 und 51 (Meyer 51 und 52) wiedergegeben.

Der Holzschnitt B. 50 stellt die Maria mit dem Kind auf dem Arm, auf der Mondsichel stehend, in der Mitte eines reich gegliederten Altares dar, zu beiden Seiten in Nischen Standbilder von Heiligen, links der hl. Christophorus und die hl. Barbara, rechts der hl. Georg und die hl. Katharina. Der Schnitt soll auch in Clairobscur in 3 Platten vorkommen.[5])

Unser Farbenholzschnitt endlich, B. 51, zeigt die Maria mit dem Kind auf dem Arm in halber Figur innerhalb eines Standrahmens, auf dem unteren Zierschild die dreimal wiederholte Anrufung: Gantz schön bistu mein fründtin vnd ein mackel ist nit in dir. Ave Maria.[6]) Drei Wappen schmücken den Rahmen: oben der kaiserliche Adler, unten auf der Basis des linken Pilasters das Schlüsselwappen von Regensburg, auf der Basis des rechten Pilasters ein Wappenschild mit Altdorfers Monogramm. Es kommen Abdrücke nur von der schwarzen Strichplatte vor, und Clairobscurs in 4 bis 6 Platten. Der hier reproduzierte Abdruck ist in 6 Platten hergestellt;[7])

[1]) Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern 450. — Gumpelzhaimer II, 696.

[2]) Weigel, Kunstlagerkatalog No. 18351.

[3]) Weller 1205.

[4]) Panzer 1551. Ich habe alle drei Schriften nicht einsehen können.

[5]) Bei den neueren Abdrücken bei Derschau (B. 61) fehlt die Spitze des Giebels des Altares.

[6]) Ob diese Worte dem oben erwähnten Lied vom Jahre 1519 entlehnt sind, ist nicht nachzuweisen gewesen, da der seltene Druck Verfasser dieses nicht zugänglich war.

[7]) Die Reproduktion in 7 Platten, da eine Platte zur Hervorbringung des Papiertons nötig war.

vor allen anderen bekannten Abdrücken zeichnet er sich durch sehr geschickte Wahl der Farben und durch ebenso sorgfältigen Druck aus. Das Original befindet sich in Privatbesitz, die Reproduktion wurde durch Direktor Lippmann veranlasst.

Die farbige Wirkung der meisten alten Abdrücke wird dadurch beeinträchtigt, dass mehrere Platten in derselben oder doch in einer ganz ähnlichen braunen Farbe abgedruckt werden. So ist die rote Platte des hier reproduzierten Exemplares (Gewand und Nimbus des Christkindes, Ärmel und äufserer Rand des Nimbus der Maria, die Hochfüllungen über den Pilasterkapitälen, die beiden unteren Wappen und 4 Buchstaben der Unterschrift) in dem Abdruck, der der Weigelschen Reproduktion [1]) zu Grunde lag, in demselben Braun wie die dunkleren Teile des Standrahmens gedruckt. In späteren Abdrücken fehlt diese rote Platte gänzlich, so dass also hier das Kind keinen Nimbus hat und in der Unterschrift 4 Buchstaben fehlen.

In wieweit Altdorfer in den verschiedenen Darstellungen der schönen Maria von Regensburg, die alle so viel Gleiches zeigen, von dem von Erhard Haydenreich gemeifselten Gnadenbild, das in der Kirche stand, abhängig war, lässt sich jetzt nicht mehr nachweisen, da die Statue nicht mehr existiert. Bei der Einführung der Reformation in Regensburg durch das Mandat des Pfalzgrafen Ott Heinrich vom 22. Juni 1542 [2]) wurde die Kapelle zur schönen Maria den Predigern der neuen Lehre überwiesen, zwei Jahre später dann das Gnadenbild selbst entfernt. [3]) Da auch ein späterer Holzschnitt von Michael Ostendorfer, allerdings angeblich nach einer Zeichnung von Altdorfer geschnitten, die schöne Maria in ganz gleicher Weise wie Altdorfer darstellt, so liegt die Vermutung nahe, dass seine Holzschnitte in den wesentlichen Zügen die plastische Madonna des Haydenreich wiedergeben. [4])

Die Entstehung der verschiedenen Blätter Altdorfers, die ein Bild der Maria von Regensburg bringen, ist in die Zeit bald nach dem Ereignis, das die Aufstellung des Gnadenbildes zur Folge hatte, zu setzen, so lange die Teilnahme für die neue wunderthätige Madonna rege war. Im Jahre 1522 erhielt die Begeisterung durch eine Reihe grofsartiger Wunder neue Nahrung. [5]) Das wäre dann das späteste Datum, das für Altdorfers Madonna von Regensburg möglich wäre. Die Annahme einer noch späteren Zeit der Entstehung wird, abgesehen von der inneren Unwahrscheinlichkeit, auch dadurch erschwert, als Altdorfer vier Jahre später in den inneren Rat seiner Vaterstadt gewählt wurde, dann in diesem Amt und als Baumeister der Stadt bis zu seinem Tode (1538) so sehr in Anspruch genommen war, dass er für die Pflege seiner übrigen Kunstfertigkeiten keine Mufse mehr finden konnte.

---

[1]) Holzschnitte berühmter Meister. 13. Lfg. 1. Supplementblatt. Uebrigens eine sehr ungenügende Reproduktion, während unsere dem Original äufserst nahe kommt.

[2]) Im Auszuge bei Ried II p. 1178.

[3]) Am 14. Juni 1544. Gumpelzhaimer II, 855.

[4]) Die Marienkirche in Regensburg, darüber in der Mitte schwebend die schöne Maria auf einer Mondsichel, das Kind auf dem Arm. Nagler Mon. I, 87, 21. Passavant, der das Blatt dem Werk von Altdorfer zuzählt (No. 65), erblickt in der Madonna freilich eine Darstellung der unbefleckten Empfängnis.

[5]) S. die oben S. 155 Anm. 4 zitierte Schrift Wunderbarliche Czaiche etc.

DAS PFERD IN DER KUNST DES QUATTROCENTO

VON H. WEIZSÄCKER

(Schluss)

II. EINFLUSS DER ANTIKE: MANTEGNA UND DIE VENEZIANER.

Bei Mantegna, welcher innerhalb dieser Gruppe verhältnismäfsig am meisten eigenartig bleibt, ist schon die Zahl der hierher gehörigen Arbeiten nicht erheblich; aber auch abgesehen davon, zeigt sich der grofse Paduaner an dieser Stelle nicht von seiner günstigsten Seite. Wir begegnen hier weder der ungewöhnlichen Energie, welche er sonst nicht selten, wie etwa in seinen Porträts, entwickelt, um von der Natur das Wesentliche ihrer Erscheinung in sich aufzunehmen und zu verarbeiten, noch bietet er unseren Augen die gefälligen oder anmutigen Formen, welche ihm unter anderen Umständen gleichfalls zu Gebote stehen. Mantegna hegt offenbar zur Darstellung der Pferde nur eine geringe persönliche Neigung. Dass ihm eine gleichgültige Behandlungsweise trotzdem auch hierin fernblieb, ist seiner künstlerischen Gewissenhaftigkeit zu danken. Aber nur selten begegnen wir bei ihm einer wirklichen Vertiefung in dies besondere Thema, am meisten noch bei dem Porträt eines Lieblingspferdes des Markgrafen Gonzaga in seinen Fresken der camera degli sposi zu Mantua. Und selbst hier macht sich in der Figur des stattlichen Falben, trotz mancher wohlverstandenen Detailformen an Kopf und Brust, doch an der Erscheinung im Ganzen eine gewisse Steifheit, ein Mangel an körperlicher Frische bemerkbar. In erhöhtem Grade gilt dasselbe von anderen Pferden Mantegna's; beispielsweise in dem Freskencyklus der Eremitanikapelle von dem Schimmel eines der Soldaten, die bei dem Martyrium des hl. Jakobus zugegen sind. Was hier durchgehends und vor Allem fehlt, ist jene Individualität in der Durchbildung der Formen, die sich bei Pisanello als ein so wesentliches Moment der vollendeten künstlerischen Leistung zu erkennen giebt. Statt ihrer herrscht bei Mantegna ein verallgemeinernder Zug, so dass sich fast in der ganzen Reihe seiner Pferde die stete Wiederholung einer allen gemeinsamen Grundform geltend macht. Es ist ein schwerer Schlag, nicht plump, aber doch unschön durch die ungewöhnliche Breite der Brust, und die auffallend starke Entwicklung der Extremitätengelenke. Charakteristisch ist ferner der starke Behang der Vorder- und Hinterröhre, sowie der dichte gekräuselte Haarwuchs an den Köthen. Am Kopfe bestimmen im Allgemeinen die breite Stirn, die »Hasenohren«, und die schmalen, meist in Gestalt der Ziffer 6 geformten Nasenöffnungen

die Eigenart des Typus.[1]) Das System typischer Gleichmachung, das hier mit Umgehung der individuellen Züge der Natur die Darstellung der Pferde bestimmt, hat seinen Grund nur darin, dass unser Meister sich in diesem Punkte, ohne die Fähigkeiten seiner originalen Begabung erheblich in Anspruch zu nehmen, fast gänzlich fremden Einflüssen hingiebt.

Die hohe Bedeutung, von welcher Donatello's Aufenthalt in Padua für die Jugendentwicklung Mantegna's gewesen ist, kommt dabei weniger in Betracht. Denn von dem ehernen »cavallo« des Gattamelata, welcher damals auf dem Platze vor dem Santo aufgerichtet wurde, ist bei den Pferden des jüngeren Meisters keine Einwirkung vorhanden; dieselben lassen vielmehr im Wesentlichen nur solche Einflüsse erkennen, welche einerseits von der Antike, andererseits von Jacopo Bellini auf Mantegna übergingen.

Mantegna's Verhältnis zur Antike ist hinreichend bekannt; die Darstellung des Pferdes, wie er sie gegeben hat, liefert nur einen neuen Beweis für seine Abhängigkeit von dieser Seite. Hatte schon die Schule des Squarcione, bei der Ausmalung der Eremitanikapelle in einer Legendenscene, welche die Anbringung von Pferdefiguren verlangte, für diese letzteren ohne weiteres auf antike Vorbilder zurückgegriffen,[2]) so hat auch Mantegna bei seinen Malereien in derselben Kapelle sich dieses Auskunftsmittels bedient. Hier erinnert auf dem Bilde der Hinrichtung des hl. Jakobus der dunkelfarbige Gaul des Reiters zu äufserst rechts, unmittelbar an einen häufig wiederkehrenden Typus römischer Sarkophagskulpturen,[3]) abgesehen freilich von der Kandarenzäumung nach Sitte der neueren Zeit. Ähnliches wiederholt sich in dem »Triumphzuge des Caesar« zu Hamptoncourt bei einigen Pferden, wenigstens in der Kopf- und Extremitätenbildung.[4]) Mantegna scheint bei derartigen Versuchen bezüglich seiner Vorbilder nicht immer besonders wählerisch gewesen zu sein, es zeigen dies die erwähnten Pferde zur Genüge. Zwar sind dem Künstler auch die hervorragendsten unter den damals bekannten antiken Pferdedarstellungen nicht fremd gewesen; zwischen den Bauten, welche im Hintergrunde des schon erwähnten Triumphzuges angebracht

---

[1]) Die Vorliebe für diesen Typus ist bei Mantegna so stark, dass er sich selbst dann von demselben nicht zu trennen vermag, wenn er sichtlich nach Naturstudien arbeitet. Dies letztere ist z. B. der Fall an dem Rosse eines schräg von rückwärts gesehenen Reiters, auf der im British Museum befindlichen Skizze zu jenem Predellenbilde der Kreuzigung, welches aus S. Zeno zu Verona in die Galerie des Louvre gekommen ist. (Weifsgehöhte Federzeichnung; Br. 55.)

[2]) An der rechten Wand, oben rechts im Bogenfelde; Gegenstand ist: »ein Fürst zu Ross, von Falkonieren begleitet, spricht mit dem Heiligen« (in Zoppo's Stil, Crowe und Cav. V, 330). Spätrömischen Typus verrät besonders der im Profil gesehene Gaul, von dem das Vorderteil in der Bildfläche rechter Hand sichtbar ist.

[3]) Sowohl durch das Motiv seiner Stellung, als auch durch den steil erhobenen Hals und die Physiognomie des Kopfes, welche von dem bei Mantegna gewöhnlichen Typus etwas abweicht und in ihren trockenen, scharfgeschnittenen Formen eben jenen antiken Mustern nahe verwandt ist.

[4]) Die sonderbare Haartracht, welche Mantegna diesen Pferden gegeben hat, kehrt weder bei ihm noch sonst irgendwo in späterer Zeit wieder, ausgenommen einmal, auffallenderweise nicht in Oberitalien, sondern in Siena auf Pinturicchio's Fresko mit der Begegnung Kaiser Friedrichs III und der Eleonore von Portugal in der Libreria des Doms, an einer Stelle, an welcher A. Schmarsow (Raphael und Pinturicchio in Siena p. 17; Stuttgart 1880) bereits die Mitwirkung lombardischer Gehülfen vermutet hat.

sind, fällt einmal eine Säule mit dem Standbilde des Marc Aurel, ein andermal ein Triumphbogen auf, dessen Attica mit den Statuen der Pferdebändiger vom Monte Cavallo gekrönt ist. Doch hat Mantegna auf der anderen Seite nicht verschmäht, sich auch nach ganz geringen Werken von antiker Herkunft zu richten. So hat er bekanntlich bei dem Kupferstich der auf Seerossen kämpfenden Tritonen (B. 18) von einem sehr dürftigen antiken Relief so ausgedehnten Gebrauch gemacht, dass nur der märchenhafte Charakter der Darstellung es begreiflich erscheinen lässt, weshalb der hochbegabte Meister diese abenteuerlichen Formen der Pferdeköpfe und -Hälse aus dem unbedeutenden Original in seine so viel genialere Arbeit mit herübernahm.

Dazu tritt nun aber vor Allem der von Jacopo Bellini auf Mantegna ausgehende Einfluss. Dass der letztere dem Venezianer, welchem er ja auch verwandtschaftlich nahestand, mannigfache künstlerische Anregung verdankt, hat schon mehrfach Beachtung gefunden, jedoch sind dabei die Pferdedarstellungen Beider fast ganz aufser Acht geblieben, obwohl gerade auch in diesen die vorhandenen Beziehungen besonders fühlbar sind. Reichliche Berührungspunkte ergeben auf Seiten Jacopo's die beiden Skizzenbücher, welche dem Louvre und dem British Museum angehören. An den zahlreichen Pferdestudien, die sich unter diesen Zeichnungen vorfinden, fällt zunächst im Unterschiede von den noch eben erwähnten Darstellungen eine ziemlich lebhafte Empfänglichkeit des älteren Meisters für Formen, wie sie die unmittelbare Naturanschauung bietet, auf. Dieselbe tritt nicht selten in den selbständigen Studien und Entwürfen hervor, und kommt auch da zum Durchbruch, wo offenbar ein fremdes Vorbild die Komposition bestimmt. So ist in einer mythologischen Darstellung im Sammelbande des Louvre, Bacchus von Faunen umgeben [1]), auf einem Wagen, welchen ein galoppierendes Pferd hinter sich herzieht, dies letztere den Pferdetypen auf Reliefs spätrömischer Arbeit verwandt; darüber hinaus aber legt Jacopo in die Bildung der Extremitäten und des Kopfes eine Menge von Details, die er wohl an lebenden Vorbildern, nicht aber am toten Marmor einer beliebigen, vielleicht sogar unbedeutenden antiken Reliefdarstellung gesehen haben konnte. Dass er daneben den Gentile da Fabriano als Lehrmeister nicht verleugnet, ist bei der hohen Anerkennung, die er demselben zollte, nicht überraschend. Gar manches Blatt der Skizzen, und gerade auch die Pferdestudien, weisen auf diese Berührung mit dem umbrischen Meister hin. Ein Beispiel davon bietet auf einem Blatte der Pariser Sammlung die Scene mit dem Opfertode des Quintus Curtius; an dem Pferde des Helden fällt der Kopf in verkürzter Vorderansicht auf, der genau entsprechend auch in Gentile's Anbetung von 1423 rechts vom Beschauer unter dem Tross der Könige zu finden ist, und zwar in einer Stellung, bei welcher der Meister in der schwierigen perspektivischen Verkürzung mit der Geschicklichkeit gleichzeitiger Florentiner, eines Masaccio oder Uccello, zu wetteifern scheint. Entschieden dominierend wirkt jedoch in der Formgebung von Bellini's Pferden eine gewisse typische Gleichmäfsigkeit, deren wesentliche Züge speziell für ihn charakteristisch sind, und welche z. B. in dem Kompositionsentwurfe der gegen Drachen kämpfenden Ritter lebhaft zum Ausdruck kommt. Am Schädel dieser Pferde treten die Augenhöhlenfortsätze, an den Weichteilen der Nase die Nüstern ganz besonders stark hervor;

[1]) Abbildung bei Müntz Gazette d. B.-A. t. XXX, p. 349. — Eine eingehendere Prüfung des in diesen Skizzenbüchern vorhandenen Materials muss sich der Verfasser für spätere Zeit vorbehalten.

speziell dies vielleicht in Nachahmung der Bronzen von San Marco, deren Vorbild bei einem der Denkmalsentwürfe des Pariser Skizzenbuchs sogar ausschliefslich mafsgebend ist, im Allgemeinen übrigens, in Venedig, wie auf der terra ferma, weit mehr für plastische Bildwerke des Quattrocento von Bedeutung ist, worüber späterhin zu sprechen sein wird. Der Bau des Körpers ist bei Bellini's Pferden kräftig und schwer, aber nicht übermäfsig fett; auffallend sind an den Extremitäten die dichtbehaarten Köthengelenke.

Von dieser Lieblingsform Jacopo Bellini's nun hat Mantegna für den Typus seiner Pferde, dessen schon oben Erwähnung geschah, viel entlehnt. Man vergleiche nur etwa die Rückseite des schon erwähnten Schimmels in den Eremitani, oder besser des Pferdes auf der Kreuzigung im Louvre mit jenem Blatte der Handzeichnungen Bellini's in der Pariser Sammlung, welches einen Blick in das Innere eines fürstlichen Hauses giebt; zur Rechten zeigt sich hier der Eingang in den Marstall, und innerhalb desselben die Hintenansicht eines stattlichen Rosses, mit welcher die genannten Darstellungen Mantegna's in auffallender Weise übereinstimmen. Dabei tritt in der Gesamterscheinung seines Typus dieser von Bellini ausgehende Einfluss den von der Antike überkommenen Elementen nicht feindlich gegenüber, vielmehr gehen beide eine innige Verbindung ein, und es geben sich z. B. in der Gestalt des Rappen auf dem Fresko in den Eremitani, so unzweifelhaft auch die Abstammung des Tieres auf spätrömische Vorbilder zurückgeht, doch Modifikationen, besonders in der Durchbildung der Extremitäten, kund, durch welche dasselbe mit der ganzen Sphäre jener von Venedig abhängigen Formgebung sichtbar in Zusammenhang steht.

Besonders scharf prägt sich in diesem Verfahren Mantegna's der Gegensatz zu Pisanello aus. Während dieser Letztere in seinen Pferdebildern, von rein praktischen Gesichtspunkten ausgehend, unabhängig von der Antike, unabhängig von dem Schematismus schulmäfsiger Überlieferung in selbstbewusster Freiheit und lebensvoller Naturfrische sein Ziel zu erreichen strebt, überwiegt bei dem Paduaner auf demselben Gebiete ein doktrinäres Element, eingekleidet in Formen, deren Ursprünge in dem Studium der Antike einerseits, andererseits in dem belehrenden Einflusse eines älteren Kunstgenossen zu erkennen sind. Speziell nun die Gestaltung des Pferdes in der Weise, wie sie sich unter den Händen Bellini's herausgebildet hat, scheint seinerzeit weitverbreiteten Anklang gefunden zu haben; ihr war es vorbehalten, in der Kunstübung der seiner Heimat benachbarten Landschaften im Verlaufe der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts fast ausschliefslich zur Geltung zu kommen. Im Allgemeinen bieten diese Schöpfungen nichts hervorragendes, aber es verlohnt sich doch im Interesse des zu gewinnenden Gesamtbildes, das Wichtigste davon zusammenzustellen.

In Venedig folgt die grofse Menge der Maler jener Zeit beharrlich der bezeichneten Richtung, und wird nicht müde, jenen Typus des Pferdekörpers mit wenig Modifikationen, wie etwa, dass die Beine magerer werden und die Mäuler zusammenschrumpfen, zu wiederholen.[1]) Lebende Modelle werden dabei augen-

[1]) Von Interesse ist, dass auch Dürer sich einmal dieses spezifisch venezianischen Typus bedient. Das »kleine Pferd« von 1505 (B. 96) zeigt, besonders in der Bildung des Kopfes, die entsprechende Formgebung: scharfgeschnittene Züge, Nase und Maul sehr wenig entwickelt im Verhältnis zu den gewaltig ausgedehnten Knochen des Unterkiefers.

scheinlich wenig oder gar nicht benutzt, was jedenfalls auch durch die lokale Beschaffenheit der Lagunenstadt mitveranlasst wurde. Es wäre zwecklos, die zahlreichen Exemplare dieses venezianischen Lokaltypus sämtlich anzuführen. Beispiele bieten in S. Pietro zu Venedig ein hl. Georg zu Pferde von Basaiti und von Bissolo ein hl. Martin in S. Giovanni in Bragora. Auch im venezianischen Holzschnitt kommt der erwähnte Schlag von Pferden mehrfach vor, so bei Jacob von Strafsburg in dem »Triumph des Caesar« von 1504 und der sonderbaren, als »Istoria Romana« bezeichneten Allegorie (Pass. P. G. I, p. 133, No. 1 und 3), in welcher jedoch nur das zwischen zwei männlichen Figuren einherschreitende Pferd zur Linken des Beschauers mantegnesk, die beiden anderen in unmittelbarer An-



lehnung an ein antikes Original gegeben sind.[1]) Auch der Pegasus in der Hypnerotomachia Poliphili gehört dieser Entwickelung an, welche sich bis ins Kunstgewerbe hinein verfolgen lässt, und ganz unverkennbar z. B. die Formgebung zweier Pferde in der Bemalung eines kostbaren, dem Berliner Kunstgewerbemuseum angehörigen venezianischen Glases[2]) bestimmt hat.

[1]) Das Vorbild zu der ganzen Darstellung lieferte ein Hippolytussarkophag; s. Robert im Jahrb. V. p. 190.

[2]) Saal XXXII, Schrank 324. Die Pferde finden sich in einer romanhaften Darstellung, die in mancher anderen Hinsicht, z. B. in den menschlichen Gesichtstypen, an Carpaccio erinnert.

Selbständiger steht daneben unter den Malern Venedigs allein der auch sonst am meisten eigenartige Carpaccio, weniger mit Rücksicht auf das lebensgrofse Reiterbild des hl. Vitalis in S. Vitale zu Venedig, als vielmehr im Hinblick auf die leichten Pferde orientalischer Rasse, auf seinen Bildern zur Legende des hl. Georg in der Scuola de' Schiavoni. Sie finden sich in dem Triumphzuge des Helden, gelenkt von Reitern in muselmännischem Kostüm; auch der heilige Streiter selbst reitet hier im Kampfe gegen den Lindwurm einen leichtgebauten Hengst, auf dessen Formgebung Studien nach Pferden von arabischem Blute unverkennbar eingewirkt haben namentlich im Bau der Hinterhand. Eine Skizze nach dem Originale giebt die vorstehende Abbildung. Ohne Zweifel hat der emsige Künstler, dessen Heimat vermutlich auf der damals von den Türken unterworfenen Balkanhalbinsel zu suchen ist, dort in der unmittelbaren Naturanschauung die Anregung zu dieser hübschen Spezialität von Pferdebildern gefunden. [1])

Von dem durch J. Bellini ausgebildeten Typus zeigt sich aufserdem nur die venezianische Plastik unabhängig. Die Stadt besitzt in ihren Kirchen eine nicht geringe Menge von gröfseren und kleineren Reiterstatuen, die hier als Zierde von Grabmalen häufig Verwendung gefunden haben, unter diesen weist jedoch kaum eine in der Formgebung Züge von erheblicher Originalität auf. Vielmehr wiederholen dieselben mit Vorliebe dreierlei Muster: die bronzenen antiken Pferde, welche als byzantinische Kriegsbeute die Fassade der Markuskirche schmücken, und aufserdem die bekanntesten beiden Reiterstatuen Oberitaliens: Donatello's Denkmal des Gattamelata zu Padua und das Monument des Colleoni in Venedig von Verrocchio.

III. DIE SCHULEN VON FLORENZ UND SIENA.

Ein Blick in die Kunstthätigkeit Toskana's, speziell des florentinischen Freistaates, zeigt uns Arbeiten, welche den Vergleich mit den besten Leistungen oberitalienischer Kunst auf unserem Gebiet nicht zu scheuen brauchen, wenngleich in den Anfängen derselben eine wesentlich andere Form der Entwickelung Platz greift. Dort tritt in dem Schaffen eines einzigen hervorragenden Meisters das Prinzip einer neueren Kunstanschauung ohne deutlich sichtbare Vermittelung mit der vorangegangenen Epoche in Aktion, hier in Florenz liegen die Fäden des Zusammenhanges zwischen Vorher und Nachher offener zu Tage, und noch in den ersten Dezennien des neuen Jahrhunderts sind Pferdebilder genug entstanden, welche sich eng an die gotische Auffassungsweise anschliefsen. Fra Angelico ist nicht der Einzige, bei dem dies zutrifft; dieselbe Erscheinung tritt auch bei Masaccio zu Tage. Starker Beschädigung und Übermalung wegen können die ziemlich grofsen Pferde auf der Kreuzigung in der Katharinenkapelle von S. Clemente zu Rom dabei nicht in Betracht kommen; um so deutlicher spricht die Formbehandlung auf der Berliner Predella desselben

[1]) Beispiele von Pferden der in Rede stehenden venezianischen Gattung bei den Malern der benachbarten Städte des Festlandes bieten einige kleine Reiterfiguren auf der Sta. Conversazione des Boccaccino von Cremona (Gal. d. Akad. d. K. z. Venedig No. 132); ferner der hl. Martin auf einem Altarbilde von Caroto, im rechten Seitenschiff von Sta. Anastasia zu Verona, am nämlichen Orte in der Kapella S. Biagio der Kirche San Nazaro e Celso in dem, dem Bartolommeo Montagna zugeschriebenen Freskencyklus, ein gewappneter Reiter als Zuschauer bei dem Martyrium des Heiligen u. a. m.

Meisters, einer Anbetung der Könige. Das isabellfarbene Pferd, das hier in der Gruppe rechts im Profil erscheint, würde mit der langgedehnten Bogenlinie seines Halses, seinen hochliegenden, schräggestellten Augen und seiner Ramsnase in der Arbeit eines Trecentisten nicht überraschen. Speziell derjenigen Behandlungsweise steht diese Figur nahe, welche sich abweichend von dem naiven Naturalismus der frühmittelalterlichen Pferdedarstellungen unter den Nachfolgern Giotto's in Verfolgung einer sehr konventionellen Formgebung entwickelt hat.

Was die florentinischen Pferdebilder des beginnenden XV Jahrhunderts und der folgenden Zeit betrifft, soweit sie von mittelalterlichen Reminiscenzen frei sind, so weichen dieselben trotz der realistischen Grundrichtung, welche ihnen allen gemeinsam ist, doch unverkennbar nach zwei verschiedenen Seiten von einander ab, je nachdem sie in unbefangener und voraussetzungsloser Nachbildung des Modells, oder im Zusammenhange mit den Gedankengängen jener wissbegierigen Reflexion entstanden sind, welche, namentlich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, und nicht zum Wenigsten in Florenz, auf die italienische Kunstthätigkeit einen steigenden Einfluss gewinnt. Der älteste Vertreter jener ersteren Richtung ist Castagno. Sein schon früher erwähntes Reiterbild des Tolentino im florentiner Dom ist allerdings nur bedingungsweise hierher zu rechnen; in diesem mischt sich ein fast ins Extreme gesteigerter Naturalismus, wie dies so häufig vorkommt, mit bedenklichem Manierismus. Hingegen charakterisieren zwei Federzeichnungen desselben Meisters, ein Ritterpferd in stehender Haltung und ein in vollem Lauf befindlicher Passgänger (Uffiz. unter Glas R. 76 T.), vortrefflich jenes lebendige Erfassen der natürlichen Erscheinung, ohne Rücksicht auf die Normen irgend welcher Tradition. Gleiche Tendenz tritt besonders frisch und anziehend in den ungefähr gleichzeitigen Pferdebildern der Peselli zu Tage.

Obwohl ein direkter Zusammenhang zwischen diesen und Castagno nicht zu konstatieren ist, so ist doch das verwandte Streben auf beiden Seiten unverkennbar. Die Verschiedenheit zwischen ihnen liegt, abgesehen von der höheren Leistungsfähigkeit der Peselli, wesentlich nur darin, dass Castagno seine Modelle ohne Rücksicht auf äufsere Schönheit der Formen wählt, während die Peselli, besonders der jüngere, Francesco di Stefano, Tiere von ebenmäfsiger Gestalt und gefälligem Bau bevorzugt. Unter den Arbeiten dieser Werkstatt sind für uns die wichtigsten zwei Truhendeckel mit Scenen aus der Geschichte Davids im Palazzo Torrigiani zu Florenz (No. 5 u. 6), eine Predella mit Bildern aus der Legende des hl. Nicolaus in Casa Buonarroti und die allerdings noch ziemlich streitige Anbetung der Könige im Korridor der Uffizien (No. 27). Von dem Stoffgebiete, welches nach Vasari's rühmendem Zeugnis in jenem Atelier besonders lebhaft gepflegt wurde, der Tier- und besonders Pferdemalerei, bildet dies, und was sich dem anschliefsen dürfte, freilich nur einen spärlichen Rest, doch ist uns immerhin in den beiden Tafeln in Casa Torrigiani ein künstlerisch sehr wertvolles Denkmal dieser besonderen Kunstfertigkeit der Peselli erhalten. Die erste Tafel schildert im Wesentlichen den Kampf der Israeliten gegen die Philister, die zweite zeigt die Gestalt des siegreichen Hirtenknaben auf einem Triumphwagen, umgeben von berittenem Gefolge. Auf letzterem liegt hier, wie auf den gepanzerten Reitergestalten der ersten Tafel, das Hauptgewicht der Komposition. An einen bestimmten Typus des Pferdes hat sich der Künstler, vermutlich der jüngere Francesco, ebensowenig gebunden gefühlt, wie anderen Ortes Vittor Pisano. Gewiss verleugnen sich in keinem einzigen dieser Rosse die charakteristischen Züge des Meisters, welche sich beispielsweise sehr lebhaft bei

dem untenstehend abgebildeten Reiter mit dem Falken, einem der Kavaliere im Triumphzug, zu erkennen geben, jedoch spricht der Künstler noch deutlicher seine Eigenart in dem zweiten, zu demselben Cyclus gehörigen Reitpferde aus, dessen Kopf überhaupt mit keinem der übrigen Pferde Pesellino's Verwandtschaft zeigt, sondern in seiner Physiognomie, und in der Haltung, wie es den Kopf zu dem vorüberfliefsenden Bache niedersenkt, in voller Individualität irgend ein lebendes Vorbild wiedergiebt.





Dem Atelier der Peselli gehört, einer sehr verbreiteten Ansicht zufolge, die aus dem Palazzo Vecchio in die Uffizien gekommene Anbetung der Könige an; auch Crowe und Cavalcaselle sind dafür eingetreten. Aber ich möchte glauben, dass, wenn wirklich die Autorschaft der Peselli dafür geltend gemacht werden soll, das Bild nur noch wenig von seiner ursprünglichen Eigenart aufweist. Die Gruppe von Pferden, drei an der Zahl, welche in der linken Hälfte des Bildes unter dem Tross der Magier Platz gefunden hat, lässt jedenfalls die Hand dieses Künstler nicht erkennen. Die Zeichnung an ihnen ist vielfach ungewandt, und das Ebenmafs der Verhältnisse bedenklich verschoben, wie man dies von den Peselli nicht gewohnt ist. Um auch den charakteristischen Kleinigkeiten ihr Recht widerfahren zu lassen, sei noch erwähnt, dass jene beiden den Hufbeschlag, namentlich Stollen und Nägel der Eisen,

stets mit peinlicher Genauigkeit angeben; diese Eigenheit aber fehlt gänzlich auf dem fraglichen Bilde der Uffizien. Dagegen zeigen dessen Pferde mit einem anderen Schlage Verwandtschaft, welchen wir weiter unten bei Ghirlandajo, Cosimo Rosselli und Anderen finden werden, und ich zögere deshalb nicht, mindestens die Entstehung dieser Pferde in jene vorgerücktere Periode der florentinischen Malerei zu versetzen, welcher Lermolieff u. A. ja das ganze Bild zuteilen.

Viel näher stehen den Peselli zwei andere Stücke: die schon erwähnte Predella in Casa Buonarroti und sodann zwei Cassoni, wieder in der Galerie Torrigiani (No. 11 u. 13), welch letztere die romanhafte Geschichte eines jungen Ritters mit reichem Aufwand von Jagdscenen und sonstigen Reitergruppen erzählen. Allerdings weichen die beiden im Profil gesehenen Ritterpferde auf dem Gradino in ihrem leichten Schlage und in der altertümlicheren Behandlungsweise von dem Brauche jener Werkstatt, namentlich des jüngeren Francesco, etwas ab, und die Bilder der beiden Cassoni offenbaren in Kostüm und Gewandarrangement schon eine Hinneigung zu der späteren Geschmacksrichtung des sogenannten Baccio Baldini und seiner Genossen, aber die derben frischen Rossegestalten haben beiderseits doch eine lebhafte Ähnlichkeit mit ihren bereits geschilderten Gefährten bei Pesellino. Und besonders in ihrem Verhältnis unter sich herrscht unter den Pferdebildern dieser Cassoni und der Predelle eine auffällige Kongruenz, für welche der sonderbare Verlauf des Nasenbeins, das, im Profil gesehen, dicht unterhalb des Stirnbeins eine starke konkave Krümmung erleidet, die beinahe kreisförmige Rundung des Hinterteils und die Bildung der »spitzen« Hufen beiderseits die wesentlichsten Vergleichspunkte bieten. Es tritt hier eine Nebenlinie jener so ungewöhnlich naturalistisch aufgefassten Pferdebilder Pesellino's zu Tage, welcher endlich auch eine Federzeichnung der Uffizien (R. 84, No. 353 unter Glas), dort als unbekannt einrangiert, angehört; besonders die Behandlung der in der Vorderansicht breit und vierschrötig gestalteten Pferdeköpfe stimmt hier mit denen des letztgenannten Cassone überein, während die feste, trockene Bildung der Extremitäten sich wieder der Anschauungsweise des Francesco Pesello nähert.

Mit ihrer eigenartig feinfühligen Durchbildung des Pferdebildes befinden sich die Peselli in ziemlich isolierter Stellung. Benozzo Gozzoli ist unter den Gleichzeitigen der einzige namhafte Künstler, der sich mit ihnen in dieser Hinsicht vergleichen lässt, wobei überdies vermutlich er selbst der empfangende, jene der gebende Teil waren. Denn so verstanden auch die Zeichnung Benozzo's sein kann — was leider oft bei ihm übersehen wird, man beachte beispielsweise die schönen Profilköpfe in dem früher erwähnten Zuge der hl. drei Könige —, so willkürlich und flüchtig ist doch oft in anderer Beziehung seine Formgebung. Die mit ziemlich viel Phantasie behandelte Muskulatur des Rumpfes und der Extremitäten, hier sowohl, wie auf den Bildern aus dem Leben des hl. Augustin in S. Agostino zu S. Gemignano, und in den Fresken des Campo santo stehen hinter dem gewissenhaften und stets mafsvoll gehaltenen Vortrag des jüngeren Pesello erheblich zurück.

Dieser naturwüchsigeren Richtung, welche in der Thätigkeit des Francesco Pesellino ihren Mittel- und Höhepunkt erreicht, gehört als ein, wenngleich etwas entfernterer Ausläufer, auch Piero della Francesca an. Nicht als ob er mit den eben Genannten in engerer Beziehung stände; es bewegt sich nur bei ihm der schöpferische Trieb in den entsprechenden Geleisen, dankt ja doch auch Piero del Borgo Schulung und erstes Wachstum derselben altflorentinischen Kunstthätigkeit wie jene. In dem Freskencyklus aus der Legende des hl. Kreuzes im Chor von

S. Francesco zu Arezzo sehen wir ihn wetteifern mit Leistungen, wie die eben genannten es sind, und charakteristisch ist für den Fleifs der Ausführung, dass bei ihm, ganz wie bei jenen, die Modellierung des Teiles, der mit am meisten Aufmerksamkeit verlangt, des Kopfes, am besten gelungen ist. Gemeinsam hat er auch mit diesen eine bewundernswerte Objektivität der Naturbeobachtung; hier wie dort und wie auch früherhin bei Pisanello finden sich in den Gruppen der Pferde derartige reizvolle Genrescenen eingewoben, welche man nicht komponieren kann, welche man »gesehen« haben muss, um sie in so ungesuchter, lebensvoller Naturwahrheit wiederzugeben, wie z. B. das Pferd auf dem Bilde der Verfolgung des Perserkönigs, das seinen Reiter durch die Fluten eines Stromes getragen hat, und nun mit Aufbietung aller Kräfte am jenseitigen Uferraum die Höhe klimmt; oder auf dem Bilde darüber die Gruppe von vier unter einem Baum ausruhenden Reisepferden, die von Pagen gehalten werden, links von der im Gebet versunkenen Königin von Saba. Später freilich geht mit Piero's Pferdegestalt, namentlich in fremden Händen, eine Veränderung vor sich; sie geht in typische Formen über, so gut wie anderen Ortes die Rosse Jacopo Bellini's und Mantegna's, die in Oberitalien so vielfach traditionelles Vorbild wurden, und die entsprechenden Formen späterer Florentiner, die uns noch zu Gesicht kommen werden. Als Übergangsstufe können wir bei Piero die kleinen Schimmel vor dem Triumphwagen Herzog Federigo's von Urbino betrachten, auf der Rückseite von dessen Porträt in den Uffizien; und zwar begegnen uns ihr verhältnismäfsig eleganter Körperbau, zumal die hübschen Köpfe mit den scharfgeschnittenen Mäulern und den weitgeöffneten Nüstern, stellenweise in den Typen der ferraresischen Schule wieder. Besonders an den Wandmalereien des Palazzo Schifanoja ist dies auffällig, woselbst Cossa, trotz der offenbar porträtähnlichen Treue, mit welcher er die Pferde des herzoglichen Marstalls in den Fresken der Ostwand wiedergiebt, doch auch dem umbrischen Vorbilde eine gewisse Geltung eingeräumt hat. An Stellen, deren Ausführung nicht auf seine, sondern auf Gehülfenhände schliefsen lässt, ist dies besonders auffällig: sogar unmittelbar an die Pferde in Arezzo werden wir hier in der Darstellung eines Wettrennens erinnert, wo im Vordergrunde zur Linken ein Gaul mit kurzgeschorener Mähne und derben Formen durch die stark in Flächen gehaltene Modellierung des Kopfes und die breite Behandlung des Haares sich ganz nahe an jene anschliefst. Dasselbe Verhältnis zu Piero della Francesca ist auch in den stark mitgenommenen, aber immer noch in der Zeichnung erkennbaren Fresken der Südwand für die Pferde mafsgebend, in einer zu den Seiten und über dem Kamin angebrachten Scene mit zahlreichen Figuren von Rittern und Knechten.

In Umbrien selbst, um dies gleich mit zu erwähnen, steht das Pferd Piero's unter den Darstellungen verwandter Art vereinzelt da; auch jene beiden hervorragenderen Meister, welche dem belehrenden Einfluss des Meisters von Borgo S. Sepolcro sonst Manches verdanken, Buonfigli in Perugia und Luca Signorelli, haben denselben in dieser Hinsicht nicht auf sich wirken lassen. Beide bedienen sich vielmehr einer traditionellen Form, welche, aus dem benachbarten Siena nach Umbrien verpflanzt, in der betreffenden Zeit für die ganze Kunstthätigkeit dieser Landschaft mafsgebend ist. Es ist dies eine Rasse von wenig proportioniertem Äufseren, die Köpfe eckig, die Extremitäten schwächlich, Mähne und Schweif mit Vorliebe kraus, und, wo farbige Behandlung vorhanden, fast durchgehends die Deckhaare weifs. So lassen sie sich besonders auch in Siena selbst verfolgen, wo sich charakteristische

Beispiele in den Fresken des Domenico di Bartolo, Lorenzo Vecchietta und Anderer im Hospital von Sta. Maria della Scala finden.[1])

Das konsequente Hinarbeiten auf die Individualität der Erscheinung ist eine Aufgabe, der sich auch in Florenz die Wenigsten unterziehen. Die Mehrzahl der Künstler, darunter auch sehr hervorragende Kräfte, schlägt einen bequemeren Weg ein, und begnügt sich in der Darstellung des Pferdes mit der Wiedergabe einer herkömmlich überlieferten Erscheinungsform. Mit diesem Konventionalismus tritt frühe eine ausgedehnte Berücksichtigung antiker Vorbilder in Verbindung, und es entwickelt sich auf diese Weise ein Typus, der bei Malern, wie Ridolfo Ghirlandajo, Bacchiacca und Anderen noch bis in den Anfang des XVI Jahrhunderts hinein in Gebrauch steht. Am prägnantesten tritt derselbe bei Domenico Ghirlandajo und seiner Schule hervor. Dahin gehören die Pferde auf seinem Epiphanienbild von 1488 in der Kirche der Innocenti zu Florenz, mit ihren breiten Stirnen, den schmalen Nasenbeinen und den aufgeblasenen Nüstern; für den Bau des ganzen Körpers liefern die Pferde im Zuge der Magier auf der Anbetung in der Akademie zu Florenz (S. d. qu. gr. 50) die Beispiele: charakteristisch ist die breite Brust, die ziemlich schwachen Beine und im Ganzen eine etwas hölzerne Erscheinung. Die erwähnte Mischung antiker und moderner Elemente, welche für diesen Typus bezeichnend ist, tritt am deutlichsten in der Scene des bethlehemitischen Kindermordes in den Fresken von Sta. Maria Novella hervor. Auf diesem Bilde zeigt sich in der Gruppe von berittenen Kriegern, die auf den Schwarm der Frauen und Kinder eindringen, zu äufserst links ein Reiter, der im Begriff ist, von seinem scheugewordenen Pferde herabzufallen, und sich mit beiden Armen am Halse des erregten Tieres festklammert. Schon das Motiv dieser Gruppe ist unmittelbar von einem der beiden Reliefs im Durchgang des Konstantinbogens zu Rom entnommen, und zwar demjenigen, welches den Kaiser die Barbaren niederwerfend darstellt. Und nicht nur die Komposition, sondern auch die Formgebung dieses, wie der übrigen Pferde auf dem Fresko entspricht denen auf dem antiken Relief in auffallender Weise.

Dieser Typus ist keine Erfindung Ghirlandajo's, sein Ursprung geht in eine frühere Zeit zurück. Schon bei Uccello findet sich auf dem Bilde der Sündflut in den um 1447 ausgeführten Fresken des chiostro verde Kopf und Hals eines schwimmenden Pferdes, welches die eben geschilderten Eigentümlichkeiten ganz in gleicher Weise erkennen lässt. Dasselbe wiederholt sich bei Ghiberti, wo namentlich auch wieder das antike Vorbild merklich hineinspielt, in den Reliefs der Porta del Paradiso.

Verwandt ist mit diesem Schlage das Pferd eines Reiters im landschaftlichen Hintergrunde von Cosimo Rosselli's Abendmahl in der Sixtina, auf der Bildfläche zur Rechten des Beschauers, in der dort eingefügten Kreuzigung. Vermutlich rührt jedoch der Gaul nicht von Cosimo Rosselli, sondern von Piero di Cosimo her, der dem Ersteren bei der Arbeit an den Fresken der Sixtina als Gehülfe an die

---

[1]) Sowohl im sogenannten pellegrinaio (Phot. Lombardi 268) als auch in einem kleineren Saale ebenda, in einer Darstellung des Paradieses von Lorenzo Vecchietta aus dem Jahre 1441/42. Ähnliche in den Zeichnungen des Domfufsbodens, in der Vertreibung des Herodes von Benvenuto di Giovanni (1484) und der Befreiung Bethulims von Antonio Fedherigi (ungefähr gleichzeitig mit letzterem), endlich auch auf dem in den Uffizien befindlichen Predellenbilde von Francesco di Giorgio mit Scenen aus der Legende des hl. Benedict (No. 1304).

Hand ging, namentlich auch bei der Ausführung der Hintergründe. Auch Botticelli's Pferde, es sind allerdings nur wenige, gehören in diese Gruppe, so in den Uffizien auf einem kleinen Bilde mit dem ermordeten Holofernes (No. 1158) vorne das Pferd eines Reiters, der über den Anblick der Leiche erschrickt; ebenso auf seiner Anbetung der Könige, gleichfalls in den Uffizien No. 1286, ein Pferdekopf, der zur Linken in der Gruppe der Begleiter sichtbar ist.

In dieser späteren Zeit ist Filippino unter den Malern in Florenz der einzige, welcher in der Behandlung des Pferdes selbständiger auftritt. Eine mit so reicher künstlerischer Begabung ausgestattete Natur, wie der Autor der meisterhaften Porträtköpfe in der Brancaccikapelle und des genialen Selbstporträts in den Uffizien, konnte



auch begreiflicherweise nicht bei der blofsen Wiederholung eines längst von Anderen gebrauchten Schema's stehen bleiben. Nur in einem Jugendwerke, auf dem Cassone in der Galerie Torrigiani zu Florenz, befolgt auch er bei der Figur eines Falben die herrschende Richtung. Völlig originell zeigt er sich hingegen in der Auffassung der Schrittbewegungen bei den Rossen der Könige auf dem Epiphanienbilde der Uffizien (No. 1257) und in eben so eigenartiger und zugleich liebenswürdiger Frische auf dem Altarbilde in Sto. Spirito. Das Reisepferd des Stifters Tanai de' Nerli, welches hier in der Scene des Hintergrundes gesattelt und gezäumt seines Reiters harrt, ist

völlig im Sinne jenes schlichten, nur in unermüdlichem Sehen befriedigten Naturalismus ausgeführt, der uns auf demselben Gemälde statt eines einfacheren Abschlusses von herkömmlicher Art ein ganzes Strafsenbild des alten Florenz, mit heiterer Staffage gefüllt, vor Augen führt.

IV. DIE DENKMÄLER DES GATTAMELATA UND DES COLLEONI.

Es erübrigt noch ein Wort bezüglich der beiden Meister, durch deren Hand das Ideal des »cavallo« im Verlauf unseres Zeitraumes zu seinem vollendetsten formalen Ausdruck gelangt ist. Ihre Betrachtung fällt trotz der reichen Individualität eines jeden von ihnen doch unter Einen Gesichtspunkt, insofern sie beide sich innerhalb der Kunstthätigkeit ihrer Heimat keiner der im Vorhergehenden charakterisierten Richtungen unterordnen, sondern zwischen denselben eine eigenartige Mittelstellung einnehmen. Ein näherer Anschluss an die Antike, wie er seit Ghiberti häufig Gebrauch ist, findet sich auch bei Donatello, wenigstens in seinen jüngeren Jahren, wofür eines der Medaillons im Hof des Palazzo Riccardi mit der Figur eines Centauren, sowie der Kopf an dem Pferde des hl. Georg in dem kleinen Relief unterhalb der zugehörigen Nische an Or San Michele treffende Beispiele liefern. Und selbst noch an dem Streitross des Gattamelata, in dessen Bau sonst am wenigsten antike Formempfindung zu Tage tritt, hat der Kopf einen Schnitt, dessen Muster ganz entschieden auf die römische Vorzeit zurückgeht. Für die trockene Bildung der Physiognomie, die heftig atmenden Nüstern, den aufrecht stehenden Stirnschopf, besonders auch die eigentümlich, in zwei parallelen, unter sich ungleich hohen Reihen von Borsten geschorene Mähne, finden sich Analogien aus jener Epoche genug. Vollends der bronzene Pferdekopf im Museo Nazionale zu Neapel kommt derartigen Vorbildern so ungewöhnlich nahe, dass er sogar lange Jahre hindurch für eine wirkliche Antike gelten konnte.

Damit ist jedoch auch die Grenze dessen erreicht, was Donatello von dieser Seite angenommen hat. Für die seit Jacob Burckhardt mehr und mehr herrschend gewordene Anschauung, dass ein vorbildlicher Einfluss der Antike auf die Kunst der italienischen Frührenaissance nur in bedingter Weise zugestanden werden kann, bietet ja ohnehin Donatello's Wirksamkeit Belege genug, und wohl an wenig Stellen überzeugendere, als gerade an dem Rosse des Erasmo de' Narni, welches, abgesehen von dem Kopfe, ein »individuelles Pferdeporträt« im vollsten Sinn des Wortes ist. Selbst von einer Nachahmung der venezianischen Bronzen von San Marco, welche so häufig als Muster desselben angesehen werden, dürfte hier kaum die Rede sein: jene gehören einem merklich leichteren Schlage an, als Donatello's Pferd; besonders die Struktur der Beine und Hufen, und sodann auch das Augenblicksbild der Schrittbewegung sind auf beiden Seiten grundverschieden. Nicht einmal der Kopf des Gattamelatapferdes entspricht den Venezianern; diese haben den »Hechtskopf« des antik griechischen, um nicht zu sagen orientalischen Rassetypus, jenes den derberen Schädelbau der westeuropäischen Schläge.

Das hölzerne Pferd im Palazzo della Ragione zu Padua, welches jedenfalls auf Donatello oder dessen nächste Umgebung zurückgeht, ist eine genaue Wiederholung des Gattamelatapferdes; es gilt meist für eine Studie zu demselben, was jedoch kaum zutrifft, denn es ist an Umfang noch gewaltiger, als dieses und kein eigent-

licher Grund vorhanden, eine Studie zu einem schon an sich überlebensgrofsen Pferde in noch gröfseren Dimensionen anzufertigen. Der Holzkoloss wurde also vermutlich eigens für den Zweck der mimischen Aufführungen, von denen die Annotatoren des Vasari berichten, ausgeführt. Der Kopf, den die Figur heute hat, kann spätere Zuthat sein, denn Vasari seinerzeit sah das Pferd ohne Hals und Kopf, und was jetzt als Ersatz für diese fehlenden Teile angefügt ist, ist eine ziemlich genaue Kopie der venezianischen Bronzen und hat mit den, Donatello geläufigen Formen keinerlei Verwandtschaft.

Die Schule Donatello's hat sich ihren Meister in der Behandlung des Pferdes nicht völlig zum Vorbilde genommen, sondern sich auf diesem Punkte einseitig mit Nachahmung der Antike begnügt: so Bertoldo di Giovanni in seinem Bronzerelief einer Schlacht im Bargello, desgleichen Vellano in seinen bronzenen Reliefdarstellungen aus dem alten Testament an den Chorwänden des Santo zu Padua und in dem kleinen Bronzereiter, der in verschiedentlichen Wiederholungen, u. a. auch in der Sammlung des Berliner Museums vorkommt.

Bei Verrocchio und den Pollaioli ist der Trieb, rein naturalistisch zu sehen und zu formen, nicht in dem Mafse entwickelt, wie bei den Peselli und Donatello, ohne dass jedoch deshalb die ersteren sich auf eine derartig konventionelle Formgebung beschränkten, wie dieselbe etwa bei Ghirlandajo auffiel. Die Besonderheit Verrocchio's prägt sich natürlich am deutlichsten in seinem Colleoni aus. Die Einwirkung der Antike tritt hier ganz zurück; vor Allem dürfen wieder die Pferde von San Marco zu dieser Reiterstatue nicht in Beziehung gesetzt werden, wie dies der Augenschein in nächster Nähe unzweifelhaft, zur Genüge übrigens auch schon die Photographie erkennen lässt. Im Vergleich mit der entsprechenden Schöpfung Donatello's fehlt es jedoch dem Pferde des Colleoni trotz dieses Vorzuges gröfserer Unabhängigkeit doch auf der anderen Seite an dem überzeugenden Naturalismus, vermittelst dessen Donatello eine so bedeutende Wirkung erzielt. Ueberhaupt liegt Verrocchio's Hauptverdienst weit mehr auf Seiten der grofsartig aufgefassten Komposition. Hingegen in der Formgebung, der schwellenden Muskulatur, der übertriebenen Rundung des Hinterleibes, namentlich im Profil und den tiefen Einschnitten der sehnigen Bestandteile lässt Verrocchio weniger Energie als in der konstruktiven Anlage des Ganzen, und mehr künstlerische Willkür vorwalten, als dem Beschauer bei dem imposanten Anblick dieser schneidigen Reiterfigur im Allgemeinen fühlbar wird. Hierin ist der Gattamelata trotz seines geringeren Gehaltes an dramatischer Belebung dem Colleoni überlegen.

In der Frage der Autorschaft an dem Pferde, in deren Ruhm sich Verrocchio lange Zeit mit Alessandro Leopardi, der sich am Sattelgurt des Tieres gezeichnet hat, teilen musste, werden die Versuche, die gemacht worden sind, um dem Letzteren das Hauptverdienst zuzuerkennen, sich schwerlich halten lassen. Die litterarischen Belege, welche in dem erwähnten Sinne beigebracht werden können, gestatten allerdings, mit Ausnahme eines einzigen, verschiedentliche Deutungen, dieser eine aber, Luca Pacioli's Äufserung über Leopardi, welcher das Colleoni-Denkmal »con sua lima a perfection condusse«,[1]) d. h. der die Ciselierung besorgte, ist doch wohl kaum misszuverstehen. Alles in Allem möchte ich jedoch auf diese litterarischen Beweisstücke nur in zweiter Linie Gewicht legen, da ja in Handzeichnungen Verrocchio's

[1]) So in der Widmungsepistel an Guidobaldo von Urbino in der »Summa de aritmetica & geometria«. Venedig 1490.

eine leidliche Anzahl von Pferdestudien vorhanden ist, welche uns über seine Auffassung des Pferdekörpers die sicherste Aufklärung zu geben vermögen. Was die meist in ganz kleinem Format gezeichneten Pferdeskizzen Verrocchio's — sie finden sich vornehmlich auf den Blättern der Sammlung des Herzogs von Aumale, drei Pferde auch auf einem Blatte des Berliner Kupferstichkabinets — als gemeinsame Eigentümlichkeit erkennen lassen, bildet, wenn auch keinen Typus im Sinne geistloser Wiederholung, so doch eine Grundform in der Vorstellung des Meisters, welche mit ihrer derben Struktur, ihren stark geschwellten Extremitätengelenken, der breiten Brust und dem schmal zulaufenden, scharfgeformten Kopf fast Zug für Zug bei dem Colleoni, nur in erheblich gröfserem Mafsstabe wiederkehrt. Darnach kann es wohl kaum zweifelhaft sein, dass mindestens das zum Guss verwandte Modell des Reiterstandbildes ganz von dem grofsen Florentiner herrührt, einerlei, wie weit bei seinem Tode die Arbeit in der Giefsereiwerkstätte vorgeschritten war.

Als eng verwandt schliefsen sich hieran die Pferdetypen der Pollaiuoli an, welche nur in der Kopfbildung Abweichungen aufweisen. Dahin gehören die kleinen Reiterfiguren auf dem Londoner Sebastiansbilde (Nat. Gal. 292); ferner eine Handzeichnung in der Sammlung der Uffizien (tav. XVII, 106), mit den Gestalten von zwei berittenen Kriegern neben einer Gruppe Fufsvolk. Beide Pferde der letzteren steigen, und sind in der Auffassung dieser Stellung, wie in den Körperformen denen des Londoner Gemäldes analog gebildet, wie denn auch die Federzeichnung selbst der Handweise der Pollaiuoli völlig entspricht. Eine Zeichnung des Münchener Kupferstichkabinets, der Entwurf zu einem Reiterdenkmal, wohl des Francesco Sforza, ist namentlich in der Bildung von Kopf und Extremitäten des Pferdes dem florentiner Blatte so nah verwandt, dass ihre Herkunft aus dieser Gruppe ohne Bedenken angenommen werden kann. Ob wir in ihr Antonio Pollaiuolo's eigenhändigen Entwurf zu dem betreffenden Denkmal, von welchem Vasari erzählt, vor Augen haben, ist die Frage. Die Zeichnung ist zwar ganz in seiner Manier gehalten, man beachte namentlich die durchsichtige Behandlung der Schattenpartien mit dem Pinsel, aber ihr fehlt der talentvolle Strich der Meisterhand, so dass wir in ihr möglicherweise nur eine Schulkopie erkennen dürfen.

Wie Donatello's Auffassung des Pferdes eine vorwiegend mit dem frühflorentinischen Naturalismus congeniale Sinnesrichtung zeigt, so neigt sich die ganze, an letzter Stelle besprochene Gruppe der aus dem frühflorentinischen Goldschmiedehandwerk hervorgegangenen Meister jener anderen Behandlungsweise zu, welche wir beschäftigt sahen, angesichts derselben Aufgabe einen bestimmten Typus auszubilden, wobei zugleich einem entschieden spekulativen Elemente Einlass gewährt wird. Damit stimmt die Notiz Vasari's überein, welcher von zwei Pferdeskizzen Verrocchio's in seinem Besitz berichtet, an denen durch die Hand des Meisters eine Einteilung der Körpermafse vorgenommen war. Hier beginnen also bereits Hand in Hand mit der praktischen Kunstthätigkeit die gelehrten Studien über die Proportionen des tierischen Körpers, welchen weiterhin bei Leonardo's Pferdestudien, soweit sich dies bei der Dürftigkeit des vorhandenen Materials verfolgen lässt, sehr wesentliche Bedeutung zukommt. Mit der Abwendung vom Studium des Modelles selbst, welche durch diese Methode nicht bedingt, wohl aber befördert wird, ist auch der Keim zu einer durchgreifenden Umwälzung auf dem ganzen Gebiete gelegt.

Leonardo selbst gehört innerhalb dieses Kreises von Darstellungen allerdings noch völlig dem Quattrocento an, und seine Entwürfe zum Sforzadenkmal, wie zur Schlacht von Anghiari enthalten in ihrer geistvoll individuellen Behandlung wohl das

Beste und zugleich Schönste, was jene ganze Periode in dieser Beziehung hervorgebracht hat. Ihnen schliefsen sich nahezu ebenbürtig und in engem geistigen Zusammenhang Raphaels Pferdestudien in der Jugendperiode des Meisters an, wie die Skizzen des venezianischen Zeichenbuches und die Kartons zu den Libreriafresken in den Uffizien und in Casa Baldeschi zu Perugia deutlich erkennen lassen. Die Bande einer bestimmten Gesetzmäfsigkeit, welche hier noch vorzugsweise mafsgebend sind, haben jedoch auf die Späteren keine Wirkung mehr, während zugleich für diese Letzteren strenge Naturwahrheit nur in Ausnahmefällen Bedürfnis wird, wie etwa bei Giulio Romano's Fresken in der Camera de' cavalli des Palazzo del Te. So öffnen sich seit den ersten Dezennien des XVI Jahrhunderts Thür und Thor jenem Manierismus, der in der Darstellung des Pferdes, in entschiedenem Kontrast zu den feinfühlig und gewissenhaft durchgebildeten Schöpfungen der Frührenaissance, nicht nur das Cinquecento beherrscht hat, sondern fast bis auf unsere Tage in der gesamten künstlerischen Produktion diesseits und jenseits der Alpen für das Pferdebild mafsgebend geblieben ist.

LIONARDO DA VINCI'S MALERBUCH UND SEINE WISSENSCHAFTLICHE UND PRAKTISCHE BEDEUTUNG

VON CONSTANTIN WINTERBERG

Das lange Zeit in nordischen Künstlerkreisen fast erloschene Interesse für den grofsen florentinischen Meister Lionardo ist neuerdings durch zwei Publikationen wieder in den Vordergrund getreten: die von Ludwig besorgte Wiener Ausgabe des Malerbuchs, sowie das Prachtwerk J. G. Richters nach den Handschriften des britischen Museums. [1])

Unter allen Meistern der Renaissance dürfte in der That kaum Einer durch die philosophische Richtung seiner Kunstanschauung dem deutschen Wesen mehr verwandt sein als Lionardo. Wie in der damaligen Wissenschaft jener Drang nach Wahrheit und Aufklärung ein tief empfundenes Bedürfnis der Zeit ausspricht, so bekundet sich in der Kunst ein Streben nach hohem monumentalen Aufschwung. Neben Raphael und Michelangelo zeichnet dies vor Allem Lionardo aus. Dieses Streben erklärt wiederum sein langes und ernstes Studium der Natur und der Gesetze, welche ihren Formen zu Grunde liegen, dessen Resultate sich, wenn auch nur fragmentarisch, im Malerbuch niedergelegt finden. Ohne diese Kenntnis wird der Künstler ewig im Dunkeln tappen, und sklavisches Kopieren der Natur, wie es vielfach die Neuzeit liebt, wird nimmermehr zur wahren Meisterschaft befähigen.

Die Naturgesetze zu erforschen war freilich den Meistern der Renaissance, gegenüber der heutigen Künstlerschaft, durch eine Menge nicht ausschliefslich auf die Kunst bezüglicher technischer Kenntnisse erleichtert, über welche sie als Architekten,

[1]) Zur Zeit, wo Vorstehendes geschrieben, war die Richtersche Ausgabe noch nicht vollendet, daher sich der Text wesentlich an die Wiener Ausgabe halten musste.

Ingenieure, Kriegsbaumeister in mannigfachster Weise verfügten und denen sie wiederum für die malerische Komposition eine Menge von Anhaltspunkten zu entnehmen wussten. Jene praktischen Erfahrungen, welche für die damalige Kunst von so hoher Bedeutung gewesen, haben freilich, wissenschaftlich betrachtet, kaum irgend welches Interesse. Aber auch umgekehrt dürften die meisten gelehrten Theorien der heutigen Naturwissenschaft für künstlerische Zwecke fast entbehrlich sein.

Das Malerbuch ist also kein wissenschaftliches Werk, vielmehr vom Künstler an Künstler gerichtet, darum aber von um so gröfserem Werte, selbst für die heutigen Vertreter der Kunst, als kein anderer Traktat in gleicher Allgemeinheit das künstlerische Wissen umfassend, dem Malerbuch trotz dessen mangelhaften Form bis heute den Rang streitig gemacht hat. Die Frage nach den wissenschaftlichen und praktischen Grundlagen desselben dürfte darum von besonderem Interesse sein.

Die ursprüngliche Absicht Lionardo's ging, dem Inhalt nach zu schliefsen, wohl dahin, aus den einzelnen zerstreuten Notizen, welche das Malerbuch in seiner jetzigen Form zusammensetzen, ein Kompendium der Malerei oder aller für den Maler unentbehrlichen Disziplinen zusammenzustellen.

Der Umfang des wissenschaftlichen Materials, dessen der Künstler zu allen Zeiten bedurft hat, und zur Ausübung seines Berufs noch heut bedarf, hat sich seit der Renaissance kaum wesentlich erweitert. Seit ältester Zeit hat die Theorie des Sehens, im weitesten Sinne der Malerei als ebenso unentbehrlich gegolten wie die Mechanik sich der Architektur und Plastik notwendig erwies. Zum Verständnis beider Disziplinen kann aber andererseits einige Kenntnis der Mathematik nicht ausgeschlossen werden. Fra Luca Pacioli's Traktat vom goldenen Schnitt zeigt neben dem Pietro de' Franceschi's über die fünf regelmäfsigen Körper [1]) den Umfang dieser Kenntnisse und zugleich die Art und Weise, derartige Disziplinen für die Zwecke der Kunst nutzbar zu machen, wenngleich diese ersten Versuche noch ziemlich unbeholfen ausfielen.

Die theoretischen Grundlagen der Perspektive bilden für den Maler das Fundament. Nicht jedoch wie der Architekt bis ins Detail, sondern nur zur Fixierung der Hauptpunkte des Entwurfs der Komposition sie benutzend, wird er vielmehr dem durch praktische Übung erlangten richtigen Blick für perspektivische Verkürzungen die Einzelheiten überlassen. Solche Übung aber zu erlangen, dürfte selbst heut noch das von den Meistern der Renaissance so erfolgreich angewandte Hilfsmittel der Darstellung der fünf regelmäfsigen und daraus abgeleiteten Körper in verschiedenen Lagen nicht genug zu empfehlen sein. In Daniel Barbaro's Perspektive finden sich nicht weniger als 33 Körper dieser Art beschrieben und perspektivisch konstruiert, und ihre Zahl liefse sich durch Kombination noch erheblich vermehren. Ob dabei das ältere, Alberti'sche oder das später vereinfachte noch heut gebräuchliche Verfahren anzuwenden sei, bleibt im Interesse der Sache ziemlich gleichgültig. In keinem Falle aber kann die Kenntnis von Grund- und Aufriss des Objekts entbehrt werden. Die Notwendigkeit solcher erklärt, dass Künstler wie Alberti sich auch auf dem Gebiet der Topographie angelegentlich beschäftigten. [2])

Was die Optik betrifft, so gelang es bekanntlich von vielen Erscheinungen, welche der Stand der Wissenschaft zu Lionardo's Zeit nicht oder nur ungenügend

---

[1]) Vgl. darüber einen vom Verfasser dieses veröffentlichten Aufsatz im Repertorium für bildende Kunst, Jahrgang 1881.

[2]) Alberti, Imago Romae, Mscr. in Bibl. Chigiana zu Rom.

zu erklären vermochte, erst der Neuzeit, den Grund zu offenbaren. Selbst die Newton'sche Emanationstheorie, welche durch die heutige Lehre von der Undulation wieder verdrängt worden, ist späteren Datums und exakte Resultate auf diesem Gebiet von Lionardo um so weniger zu erwarten.

Das Gebiet der Mechanik scheint erst in zweiter Linie die Malerei zu interessieren. Dennoch zeigt Albrecht Dürer's Traktat, dass ihre Bedeutung nicht zu unterschätzen. Natürlich kommen dabei nur statische Verhältnisse in Betracht. Es kann indes in dieser Hinsicht kaum genug studiert werden, um die, einem bestimmten Moment entsprechende Stellung mit Berücksichtigung jener Verhältnisse treffend wiederzugeben. Hierbei dürfte wiederum die Schwerpunktsberechnung der fünf regelmäfsigen und der daraus abgeleiteten Körper, die Veränderung der Schwerpunktslage bei Hinzufügung oder Wegnahme einzelner Teile als Übung zu empfehlen sein.

Lionardo's Methoden sind keineswegs streng wissenschaftlich, die Resultate seiner Untersuchungen entbehren daher der mathematischen Schärfe. Mehr experimentell als durch Reflexion, mehr praktisch als theoretisch, soll der Schüler zu eigener, aber methodisch denkender Beobachtung angeregt werden. Viele von den Verdiensten, welche der Codex atlanticus in der Einleitung ihm vindiziert, sind darum übertrieben. Doch auch ohnedies bleibt immerhin genug, seinen Namen unsterblich zu machen.

Bekanntlich ist der Charakter von Lionardo's Schriften der gelegentlich hingeworfener Ideen, die, weil oft nur flüchtig angedeutet, von den Commentatoren vielfach missverstanden, oft unklar und verstümmelt in späteren Abschriften sich finden. So enthält auch das Malerbuch im Wesentlichen Nichts als eine Reihe praktischer Anweisungen für den angehenden Künstler, die nur darum von besonderem Interesse sind, weil die meisten aus eigenen Beobachtungen insbesondere im Gebiet der Optik und im unmittelbarsten Zusammenhange mit der künstlerischen Praxis abgeleitet wurden.

Der leichteren Uebersicht des Inhalts wegen möchte sich für den vorliegenden Zweck die folgende Einteilung nach dem Stoff und ohne Rücksicht auf die einzelnen Bücher empfehlen, wobei der Kürze wegen zur Bezeichnung der Nummern die Umstellungsnummern der Wiener Ausgabe gewählt wurden:

1. Perspektive (in dem zur Zeit der Renaissance gebräuchlichen allgemeinen Sinne):
   a) Allgemeine: No. 757—761;
   b) Lineare: No. 139, 140, 197—201, 461—474, 936—944;
   c) Licht- und Schattenperspektive: No. 130—135, 423—443, 545—671, 683—706;
   d) Farbenperspektive: No. 136—138a, 168—175; 177—188, 202, 203, 444 bis 459, 707—741;
   e) Reflexe
      1. des Lichts im Allgemeinen: No. 148—151, 189—194, 512—516, 672 bis 682, 742—756;
      2. farbige: No. 152—156;
   f) Luftperspektive: No. 204—213, 475—511, 764—790, 892—911;
   g) Subjektive Perspektive: No. 157, 158, 219—226, 762, 763;
2. Proportionen, Mathematik: No: 227—235, 263—283;
3. Mechanik (des menschlichen Körpers) No. 310—361;
4. Meteorologie: No. 926—935;
5. Anatomie: No. 284—309;
6. Praxis der Malerei;

a) Einteilung: No. 84—90, 416—422;
b) Komposition: No. 236—262, 362—405, 529—544;
c) Malerregeln, Schilderung: No. 47—83, 195, 196, 214—218, 519—528, 791—821, 912—925;

7. Philosophie: Vergleich der Künste: No. 1—46, 92—96.[1])

Bei der weiteren Untersuchung des Inhalts werden zwei Fragen von besonderem Interesse sein: die eine bezieht sich auf den wissenschaftlichen Standpunkt der damaligen Zeit überhaupt, um unterscheiden zu können, was speziell Lionardo's geistiges Eigentum und was bereits Gemeingut seiner Zeit gewesen; die zweite beschäftigt sich damit, die für die heutige Kunst noch brauchbar scheinenden Theoreme in modernes Gewand zu kleiden und demnächst zu diskutieren,

Zur Beantwortung der ersten Frage ist ein historischer Rückblick unerlässlich. Die optischen Wissenschaften gehören in ihrer heutigen Gestalt wesentlich der Neuzeit an. Ihre Entwickelung schliefst sich an Newton und Huyghens. Vorher waren es wesentlich Traditionen des Altertums, welche Teile der Optik, besonders matematische, mit mehr oder weniger Erfolg behandelt, während der rein empirische Teil noch in der Kindheit blieb. Von alten Autoren, deren Ansichten teils direkt durch hinterlassene Schriften, teils indirekt auf unsere Zeit gekommen, sind aufser Plato und Aristoteles nur wenige Namen in der Optik von Bedeutung. Unter diesen ist zunächst Euklid von Alexandria als Verfasser eines optischen Traktats zu nennen. Demnächst ragt unter den Gelehrten der alexandrinischen Schule der Astronom Ptolomäus hervor, dessen optischer Traktat, seit lange verschollen, erst neuerdings wieder aufgefunden ward.[2]) Von den fünf Büchern, woraus er bestand, ist leider das erste noch heute verschollen, doch weifs man, dass darin die Anschauungen Plato's und Euklids vertreten waren. Von späteren griechischen Autoren, Theon von Alexandria, Heliodor von Larissa, sind nur unbedeutende Notizen vorhanden. Erst mit der arabischen Herrschaft blühen auch die optischen Fächer wieder auf. Doch ist unter jenen Autoren nur Alhazenus durch einen gröfseren Traktat von Bedeutung, der dem Anfang des XIII Jahrhunderts angehört. Damit aber ist bis auf Lionardo's Zeit jede Selbständigkeit zu Ende; denn der die Jahreszahl 1269 tragende optische Traktat Vitellione's ist neueren Ermittelungen zufolge Nichts als eine Kompilation aus früheren Autoren. Doch scheint er, wohl hauptsächlich der Präzision und Kürze seines Ausdrucks wegen, in Italien selbst noch zu Lionardo's Zeit als Norm gegolten zu haben.

Der angegebenen Einteilung gemäfs wird zunächst die allgemeine Perspektive oder die Lehre vom Direktsehen zu betrachten sein. Im Altertum machten sich über Wesen und Fortpflanzung des Lichts bekanntlich zwei entgegengesetzte Ansichten, die der Pythagoräer und Peripathetiker, den Rang streitig. Der ersten, welche das Licht vom Auge zum Objekt gelangen lässt, ward trotz ihrer Mangelhaftigkeit fast von allen Philosophenschulen des Altertums der Vorzug gegeben. In der That ist die Ansicht des Aristoteles, der das Sehen durch Scheinbilder zu Stande kommen lässt,

[1]) Zur Verhütung von Missverständnissen sei bemerkt, dass die von jetzt an zitierten Nummern sich nicht auf die Umstellung der Wiener Ausgabe, sondern auf die Originalnummern des Textes beziehen.

[2]) Da mir der Traktat, der sich in der Nat. Bibl. zu Paris und in der Ambrosiana zu Mailand befindet, nicht zugänglich, ward für das Folgende wesentlich auf Venturi, essai sur l'histoire de l'optique, Bezug genommen.

welche das darauf fallende Licht von den Objekten ablöst und ins Auge überträgt, ohne rationelles Fundament.

Euklid im Gegenteil vertritt am schärfsten die pythagoräische Hypothese. Der Ansicht seines Lehrers Plato gemäfs, spricht er die gradlinige Fortpflanzung des Lichts als Fundamentalprinzip des Sehens aus. Die vom Auge ausgehenden Strahlen sind wirkliches Licht und unter sich durch Intervalle getrennt. Auf eine gewisse Strecke zunächst in der Luft sich fortpflanzend, erlangen sie in Verbindung mit dem hinzugetretenen Sonnenlicht solche Intensität, dass dadurch der Eindruck des Sehens erzeugt wird, wenn sie auf ein Objekt fallen. Ptolomäus modifiziert diese Ansicht nur in sofern, als die Strahlen vom Objekt zum Auge zurückgeworfen werden, und so durch Reaktion das Sehen bewirken. Fast unverändert übertragen sich dann diese Theorien durch die Araber bis zur Renaissance. Dass auch letztere über den Vorgang des Sehens nicht einig waren, zeigt Alchindi's optischer Traktat, der Plato's Ansicht empirisch begründet, während Alhazenus das Licht vom Objekt ausgehen lässt, und beweist, dass die scheinbar vom Auge ausgehenden Lichtstrahlen in Wahrheit nicht existieren. Derartige Ansichten müssen um so mehr als noch zu Lionardo's Zeit giltig angesehen werden, als auch spätere Autoren wie Dan. Barbaro und Accolti dieselben teilen. Was Lionardo betrifft, so geht er in dieser Hinsicht nicht über den Standpunkt seiner Zeit hinaus. Licht und Finsternis stehen sich nach seiner Ansicht feindlich gegenüber, indem sich die ihnen angehörigen hellen und dunkeln Scheinbilder gegenseitig zerstören. Dies Prinzip wird u. A. in No. 570 zur Erklärung des Luftblaus benutzt.

Mit der heutigen Theorie kommt Lionardo's Auffassung darin überein, dass das Licht kein Stoff sei. Aber anstatt als Wirkung des elastischen Stofses der Ätherwellen, erklärt es Lionardo in No. 547 ganz allgemein als etwas Geistiges, während über die Körperlichkeit der Scheinbilder ebensowenig wie über die Art ihres Zustandekommens Näheres berichtet wird.

Der gradlinige Gang der Lichtstrahlen einerseits, die davon abhängige scheinbare Gröfse der Objekte andererseits, bilden die Fundamente der Linearperspektive des Altertums. Sie ist unter dieser und der ferneren Voraussetzung, dass das Sehen mit zwei Augen stets nur ein Bild erzeugt, wesentlich nichts weiter, als angewandte Geometrie, und bildet einen speziellen Teil der Projektionslehre. Ihre Entstehung hat sie nach Vitruv der Theaterdekoration zu verdanken, wo gemalte Gegenstände dem Auge der Zuschauer derart vorgeführt werden sollten, dass sie den Eindruck der Körperlichkeit machten. Ob indes eine im modernen Sinne ausgebildete wissenschaftliche Grundlage des perspektivischen Zeichnens im Altertum existiert habe, ist trotz Allem, was darüber in älterer und neuster Zeit behauptet worden, vom rein sachlichen Standpunkt aus kaum zu entscheiden. Denn die Wandmalereien von Herculaneum und Pompeji, welche darüber allein authentisch berichten, sind wesentlich Nichts als mangelhafte Reminiscenzen griechischer Originalwerke, und viel zu untergeordneten Ranges, wo es sich um die Entscheidung einer so wichtigen Frage handelt, und zeigen von scharfer, in allen Teilen durchgeführter Konstruktionsmethode keine Spur. Dass man auf einzelnen Darstellungen die Seitenfronten der Gebäude sich verkürzen, parallele, schräge oder senkrecht gegen die Bildebene gestellte Linien im Bilde konvergieren sieht, setzt noch keineswegs die Kenntnis der Perspektive im heutigen Sinne voraus, und erklärt sich einfach aus praktischen Beobachtungen, die jeder Unbefangene tagtäglich in der Natur macht und deren sich der denkende Künstler bei der Komposition erinnert hat.

Was aber in den wissenschaftlichen Traktaten des Altertums über diesen Gegenstand gesagt wird, ist noch weniger zur Entscheidung jener Frage geeignet. Alles was der Traktat Euklids enthält, bezieht sich auf die scheinbare Gröfse und Gestalt gewisser einfacher Elementarfiguren, je nach ihrer Stellung zum Auge, ohne die perspektivische Konstruktion auch nur mit einer Silbe zu berühren. Gradezu den Grundsätzen der Perspektive widersprechend ist aber Ptolomäus Ansicht, so dass er selber bekennt: »derjenige würde das Unmögliche verlangen, der eine Regel aufzustellen versucht, um danach mit subtilster Genauigkeit alle in verschiedenen Lagen gesehenen Körper naturgetreu darzustellen.«[1]) Nach diesem Bekenntnis des ersten Mathematikers seiner Zeit scheint allerdings kaum glaublich, dass wissenschaftliche Methoden im heutigen Sinne den perspektivischen Konstruktionen des Altertums zu Grunde lagen. So geht auch unter den Späteren Heliodor von Larissa in seiner Stenographie kaum über den Standpunkt Euklids hinaus, und auch die Zeit des arabischen Gelehrtentums vermochte nicht, ihm Neues hinzuzufügen. Pomponius Gauricus ist unter den Vorläufern der Ranaissance der erste, welcher Konstruktionslinien nach den Eckpunkten des Objekts zieht und dadurch die Verkürzungen der Umrisslinien bestimmt. Doch erst Leon Battista Alberti zeigt in dieser Hinsicht gröfsere Klarheit, wenn auch bei seinem im Trattato della Pitture dargelegten Verfahren noch nicht von jenen Abkürzungen und Vereinfachungen die Rede ist, welche sich bei Serlio, Barbaro und Accolti finden, deren Traktate übrigens von prinzipiellen Fehlern nicht freizusprechen. Keinenfalls geht Pietro de' Franceschi, Lionardo's Zeitgenosse, in seinem perspektivischen Traktate[2]) über die ältere Methode hinaus. Sie besteht im Wesentlichen darin, dass man sich vom Auge nach allen Objekten Strahlen gezogen denkt und die Schnittpunkte mit der Bildebene durch die horizontalen und vertikalen Koordinaten aus Grundriss- und Profildurchschnitten bestimmt. Hiernach ergab sich naturgemäfs als das kürzeste zu Lionardo's Zeit gebräuchliche Verfahren die Einteilung der Bildfläche durch Horizontalen, welche gleichen Abständen im Raume entsprechen, während die bezüglichen Vertikalen, Parallelen darstellend, die zur Bildebene senkrecht stehen, im Augenpunkt konvergieren. Es lag somit für Lionardo Nichts näher als die Frage, welche vertikalen Abstände im Bilde gleichen Horizontalabständen im Raume entsprechen? Er löst sie, jedoch nur experimentell, wie es dem Wortlaut von No. 461 gemäfs scheint. Der theoretische Nachweis ist nicht gegeben. Das Resultat seines Experiments, welches, die Abstände gleich der Augendistanz angenommen, deren Bilder im Verhältnis von $1 : \frac{1}{2} : \frac{1}{3}$ u. s. w. abnehmend ergiebt, ist bekanntlich ein spezieller Fall einer viel allgemeineren Theorie, welche aus den Grundanschauungen der neueren Geometrie hervorgeht und der Kunst noch mancherlei praktische Nutzanwendung zu geben vermöchte, worauf näher einzugehen hier nicht der Ort ist.

Auf das harmonische Zahlenverhältnis der Gröfsenabnahme beschränkt sich wesentlich, was Lionardo im Malerbuch über die perspektivische Linearkonstruktion erwähnt. Dieser grofse Künstler hat es bekanntlich nicht verschmäht, den Traktat Pacioli's de' cinque corpi regolari mit Zeichnungen auszustatten. Sie weisen deutlich

[1]) Vergl. Venturi, Essai s. l'hist. de l'optique.

[2]) Abschriften des Manuscripts, welches sich in der Vaticanischen Bibliothek befinden soll, aber im Katalog nicht erwähnt ist, befinden sich zu Parma, Modena und Mailand (cfr. Jannitschek: »Piero della Francesca und Luca Pacioli« in Lützows Zeitschrift vom August 1878.)

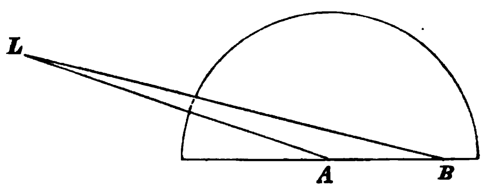
darauf hin, dass von strenger Projektionsmethode noch nicht die Rede ist, denn einzelne Körper zeigen krumme Kanten, welches Versehen kaum durch mangelhaftes Kopieren entstanden sein kann. Die wichtige Theorie der Fluchtlinien gelang es überdies, wie bekannt, erst ein Jahrhundert später Guido Ubaldi del Monte zu entwickeln.

Die perspektivische Darstellung auf krummer Bildfläche, welche sich in den älteren Werken durchweg auf's Genaueste diskutiert findet, nimmt bei Lionardo nur den relativ geringen Raum zweier Nummern ein. Das von Barbaro und Accolti angegebene Verfahren für den Entwurf von Deckengemälden auf hohlem Plafonds basiert wesentlich auf diesen Sätzen. In weniger direktem Zusammenhang mit der Linearperspektive scheinen die Betrachtungen über den Horizont zu stehen, welchen Lionardo im Malerbuch einen besonderen Abschnitt widmet. Dieselben dürfen sich wesentlich um die Doppelsinnigkeit drehen, welche bei grofsen Entfernungen von Auge und Objekt in Folge der Erdkrümmung sich herausstellt, je nachdem man dabei den Horizont auf dieses oder jenes bezieht, während bei kleineren Distanzen diese Zweideutigkeit wegfällt, da beide Horizonte in einander fallen. Nur unter der letzteren Voraussetzung giebt daher das perspektivische Konstruktionsverfahren naturgemäfse Bilder.

An die Linearperspektive schliefsen sich die Sätze über den Reflex. Auch diese zeigen noch rein geometrischen Charakter. Man ist aber auch hier, um Lionardo's Stand gerecht zu werden, genötigt, den Blick in die Vergangenheit zu richten. Die Reflexionsgesetze waren bekanntlich dem Altertum nicht fremd. Euklid erklärt die darauf bezüglichen Erscheinungen durch die Annahme, dass der vom Auge ausgehende Strahl als etwas Materielles, auf die spiegelnde Fläche einen Stofs ausübe und somit von dieser zurückgeworfen werde. Die allgemeinen Reflexionsgesetze ebener Spiegelflächen finden sich vollständig in seinem Traktat, wo sogar eine Reihe geometrischer Probleme von Höhen- und Tiefenbestimmungen mittels derselben gelöst wird. Der theoretische Beweis jenes Gesetzes ist aber erst bei Heliodor von Larissa gegeben, und zwar auf Grund des mechanischen Prinzips der kleinsten Wirkung, welcher Beweisgrund indes schon von Heron von Alexandria herrühren dürfte, der Brechung und Reflex als aus derselben Quelle hervorgehend ansieht. Selbst auf die Hohlspiegel erstrecken sich bereits die Untersuchungen Euklid's. Übrigens dürfte Montucla's Vorwurf [1]), der Euklid hierbei mangelhafter Methoden beschuldigt, aus dem Wortlaut des Textes allein sich kaum rechtfertigen lassen. Ptolomäus beschäftigt sich bereits mit dem Problem, den Ort des Bildes zu bestimmen, im Fall dasselbe nicht vor, sondern hinter das Auge des Beschauers fällt, dessen Lösung ihm freilich nicht vollkommen gelingen will. Alhazenus' Traktat enthält sogar Probleme, deren endgültige Lösung erst der neueren Zeit möglich geworden, wie u. A. das: »aus der Stellung von Auge, Objekt und Spiegel den Reflexionspunkt geometrisch zu konstruieren«. Die Lösung, welche am einfachsten mit Hülfe des Prinzips der harmonischen Punkte erfolgt und sogar noch zutrifft, wenn der Spiegel nach einer Kurve zweiten Grades gekrümmt ist, gehört heutzutage zu den Elementarproblemen der neueren Geometrie. Mit diesen Anschauungen ist zugleich wesentlich die Zeit Lionardo's charakterisiert. Der letztere beschränkt sich, bezüglich der Reflexe, überhaupt nur auf praktische Fragen, unter diesen werden die einfacheren allein genügend behandelt, schwierigere, wie die Spiegelung krummer Flächen, berührt das Malerbuch nur ganz

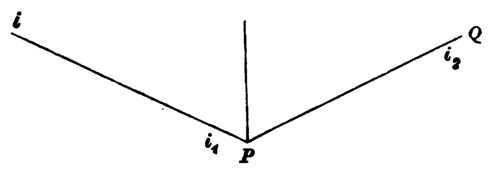
[1]) Montucla, Histoire des sciences mathématiques Vol. I.

oberflächlich. So spricht No. 927 von der hellsten Glanzstelle einer Wolke bei verschiedener Stellung zur Sonne und zum Auge des Beobachters, die nur ganz im Allgemeinen und ohne Voraussetzung über die geometrische Form bestimmt wird. Nur ganz allgemein sagt No. 774, dass die Spiegelbilder um so kleiner werden, je kleiner der Durchmesser des Konvexspiegels. Als Grund wird die Gröfse der Pupille genannt, über deren Fläche die Sehkraft ergossen. Ist letztere gröfser als die spiegelnde Fläche, so übersieht sie mehr als die Hälfte derselben, und das Bild erscheint kleiner als im entgegengesetzten Falle. Der wahre Grund ist aber offenbar der, dass je kleiner die Krümmung des Spiegels, um so kleiner bei unveränderter Augendistanz das virtuelle Bild sein wird, unabhängig von der über die Sehkraft gemachten Hypothese. Lionardo untersucht auch gelegentlich die Intensitätsabnahme des Reflexlichts. No. 161, welche die hellste Stelle eines Gewölbes bestimmt, das von der Linie AB beleuchtet wird, die ihrerseits Licht von der durch eine Oeffnung scheinenden Sonne L erhält, gehört hierher. — Sogar auf die Abnahme der Intensität mehrfacher Reflexe kommt gelegentlich die Rede. Lionardo's Gesetz lautet in dieser Hinsicht einfach: »das direkt empfangene Licht verhält sich zum reflektierten, dieses wieder zum doppelt reflektierten u. s. f. wie die Ursachen«, d. h., wenn i die Intensität des Originallichts, i_1 die in P induzierte, i_2 die durch P nach Q übertragene Intensität ist, so soll sich verhalten:



$$i : i_1 = i_1 : i_2$$

oder i_1 soll die mittlere Proportionale von i und i_2 sein. Dieser Satz kann aber offenbar keine allgemeine Gültigkeit beanspruchen, denn bekanntlich wächst die Absorptionsfähigkeit des Lichts mit der Helligkeit selbst, so dass das Verhältnis von $i : i_1$ entschieden gröfser sein muss, als das von $i_1 : i_2$.

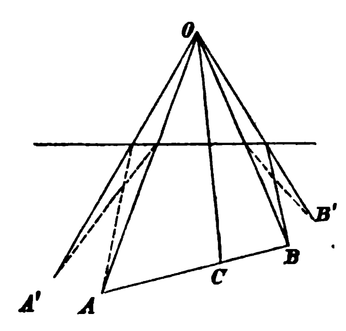


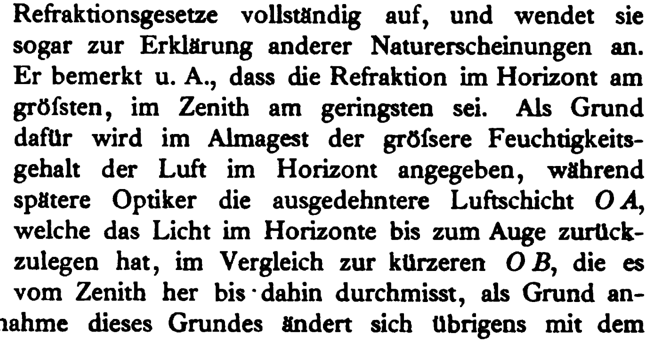
Die praktische Richtung seiner Naturanschauung kulminiert insbesondere in dem oft wiederholten Satze, dass jedes Objekt in der Natur der Farbe des Gegenübers teilhaftig werde, wo der Ausdruck »Farbe« jedoch nicht nur für homogenes, sondern auch für zusammengesetztes Licht zu verstehen ist. Hiernach erklären sich verschiedene künstlerisch wichtige Erscheinungen, wie u. A. die, dass das Laub der Bäume um so weniger glänzt, je mehr dunkle Zwischenräume dasselbe unterbrechen. Glanz und Reflex fliefsen aus derselben Quelle. Darum muss man ein Bild von der Seite her betrachten, von wo das Licht einfällt, um es deutlich zu sehen.

Besonders wichtig ist es aber, Lionardo's wissenschaftliche Anschauungen bezüglich der Refraktionserscheinungen zu charakterisieren. Es zeigt sich nämlich, dass er trotz vieler Verdienste auf diesem Gebiete seine Vorgänger nicht nur nicht überragt, sondern von einigen sogar weit übertroffen wird.

Die Theorie der Zerlegung weifsen Lichts in die sieben homogenen Farben ist bekanntlich neueren Datums. Vor Newton waren es in der That nur vereinzelte Beobachtungen, deren wahre Ursache man sich nicht zu erklären vermochte. So erwähnt z. B. schon Euklid die bekannte Thatsache, dass ein Gefäfs voll Wasser den eingetauchten Teil eines Stabes dem seitlich stehenden Beobachter sichtbar mache, der bei leerem Gefäfs unsichtbar war. An dies Faktum, das beiläufig damals wie ein

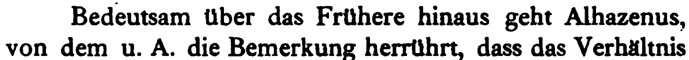
halbes Mirakel erschien, knüpft dann Ptolomäus die irrtümliche Bemerkung, dass ein schief unter Wasser gehaltener Stab $A\,B$ konkav nach oben gekrümmt erscheinen müsse, indem das eine Ende A dem Auge O in A', das andere B in B' gehoben scheine, während der Punkt C des Stabes, wo der Strahl senkrecht einfällt, seinen Ort nicht ändere.





Ptolomäus stellt übrigens zuerst die Refraktionsgesetze vollständig auf, und wendet sie sogar zur Erklärung anderer Naturerscheinungen an. Er bemerkt u. A., dass die Refraktion im Horizont am gröſsten, im Zenith am geringsten sei. Als Grund dafür wird im Almagest der gröſsere Feuchtigkeitsgehalt der Luft im Horizont angegeben, während spätere Optiker die ausgedehntere Luftschicht $O\,A$, welche das Licht im Horizonte bis zum Auge zurückzulegen hat, im Vergleich zur kürzeren $O\,B$, die es vom Zenith her bis dahin durchmisst, als Grund angeben. Auch ohne die Annahme dieses Grundes ändert sich übrigens mit dem Einfallwinkel des Lichts allein schon die Stärke der Refraktion. Heliodor von Larissa, welcher, wie bemerkt, zuerst Reflex und Refraktion als aus derselben Quelle stammend betrachtet, zeigt ebenso mancherlei Absonderlichkeiten, die merkwürdigerweise später bei Lionardo wiederkehren, so u. A. soll das Sonnenlicht beim Durchgang durch farbige Medien, wie eine Wolke, die Farbe dieses Mediums annehmen.

O
B
A



Bedeutsam über das Frühere hinaus geht Alhazenus, von dem u. A. die Bemerkung herrührt, dass das Verhältnis vom Einfall- zum Brechungswinkel einen Grenzwert erreichen könne. Überschreitet der Einfallwinkel eine gewisse Gröſse, so findet keine Brechung, sondern totale Reflexion statt. Diese Gröſse findet sich verschieden, je nach der Art der brechenden Substanz. Licht und Farbe erleiden nach Alhazenus in Folge der Brechung eine Abschwächung, so dass die Bilder der Objekte oft verwaschen erscheinen. Lionardo hält bekanntlich eine Brechung in der Luft für unmöglich. Bei Alhazenus aber lesen wir bereits, dass jeder Stern gebrochen erscheine (nam corpus coeli est sublimius corpore aeris). Morgen- und Abenddämmerung erklärt sich dagegen derselbe Autor nicht durch Refraktion, sondern durch das Gröſsenverhältnis der Erde zur Sonne und den Abstand beider; wobei jedoch der Sonnendurchmesser nur als das fünfeinhalbfache des Erddurchmessers angenommen wird.

Trotzdem der erwähnte Traktat Vitellione's im Prinzip der Refraktionstheorie nichts wesentlich Neues hinzugefügt, hat der Verfasser desselben doch selbst Alhazenus gegenüber eine gewisse Selbständigkeit gewahrt. Die verschiedene Brechbarkeit der Substanzen motiviert er durch die drei Aggregatzustände. Nur die festen Körper bilden eine allseitig begrenzte Oberfläche, die Flüssigkeiten nur, wenn von unten und seitwärts die Gefäſswände, von oben die Schwerkraft sie zusammenhält, während die Gase einer allseitig geschlossenen festen Umgebung bedürfen. Da nun zu jeder Brechung eine gewisse Oberfläche nötig ist, so kann diese Erscheinung nach Vitellione nur bei den beiden ersten Aggregatzuständen eintreten, in der Luft dagegen ist sie unmöglich, um so mehr, als diese sich nach oben verdünnt, und ohne bestimmte Grenzfläche in die anstoſsende Feuerschicht übergeht. Aber selbst unter

dieser Beschränkung kann eine Brechung nur bei unveränderlicher Oberfläche des brechenden Mediums stattfinden, wie das Funkeln der Sterne beweist.

Diese teilweise etwas wunderlichen Ansichten mussten angeführt werden, um danach Lionardo's Standpunkt um so deutlicher zu kennzeichnen. In der That beweist nichts im Malerbuche, dass er in dieser Hinsicht die Anschauungen seiner Zeitgenossen überschritten; und der wahre Grund der Strahlenbrechung, der Zerlegung und Zusammensetzung farbigen Lichts ist ihm ebenso fremd wie jenen. Untersuchungen über den Gang des Lichts in brechenden Medien fehlen fast vollständig. Da Lionardo mit Vitellione die Atmosphäre nicht als brechende Substanz betrachtet, so beschränken sich alle seine auf den Durchgang des Lichts durch die Luft bezüglichen Fragen wesentlich auf die Farbenveränderung. Die Luft ist ihm zwar eine an sich farblose Substanz, die jedoch die Farben der hindurchgehenden Lichtstrahlen leicht annimmt. So wird z. B. das Blau des Himmels erklärt. Man würde jedoch Lionardo unrecht thun, mit der Annahme, dass ihm die Refraktion der Atmosphäre völlig entgangen sei. Im Gegenteil erwähnt z. B. No. 462 den Fall, dass im Nebel gesehene Objekte gröfser als sonst erscheinen, doch erklärt er die Erscheinung nicht durch Refraktion, sondern durch den subjektiven Eindruck des Auges, welches anstatt nach der Zusammenziehung der Muskeln des Augenrings die Entfernung nach der Farbe des Objekts beurteilt, die den Eindruck gröfserer Distanz, daher eines gröfseren Objekts erzeugt. Die Atmosphäre nimmt Lionardo, wie die Früheren, als nach oben sich verdünnend an, und bemerkt sogar in No. 799 und 800, dass diese Erscheinung durch die Temperaturdifferenzen bedingt werde. Wenn man Lionardo's Methode genauer prüft, wie er, den Einfluss der Luft auf den Gang der Lichtstrahlen zu untersuchen, die Atmosphäre in dünne Schichten gleicher Stärke zerlegt, innerhalb deren die Dichtigkeit als konstant anzunehmen sei, und wenn man überdies bedenkt, dass die Ablenkung des Lichts an der Oberfläche homogener Medien ihm bekannt war, so ist in der That kaum zu begreifen, wie ein natürlicher Impuls ihn auf die Bestimmung der atmosphärischen Strahlenbrechung nicht fast mit Notwendigkeit geführt hat.[1])

Lionardo's eigene Thätigkeit beginnt eigentlich erst auf dem Gebiete, welches von den Optikern bisher als unwesentlich vernachlässigt, für die Malerei gleichwohl von höchstem Interesse ist, mit den auf Licht- und Schattenverhältnisse bezüglichen Fragen. Nur ganz allgemeine Andeutungen enthält in dieser Hinsicht der sonst so inhaltreiche Traktat des Ptolomäus, und ähnlichen Charakter zeigt auch Alhazenus, doch findet sich bei ihm schon das Grundprinzip Lionardo's erwähnt, wonach in der ganzen Natur weder absolute Helligkeit noch Finsternis existiert, da sich die natürliche Beleuchtung stets aus beiden Elementen mischt, die von allen Seiten her zu jedem Punkte gelangen. Auffallend ist, dass auf Grund dieser Sätze von Vitellione eine Reihe von Aufgaben bezüglich der Umgrenzung des Schattens gelöst werden, welche gröfstenteils bei Lionardo wiederkehren und deshalb zu der Vermutung Anlass geben, dass jener Autor ihm nicht fremd gewesen. Vitellione übertrifft sogar Lionardo an Allgemeinheit der Auffassung und Behandlung gewisser optischer Probleme.

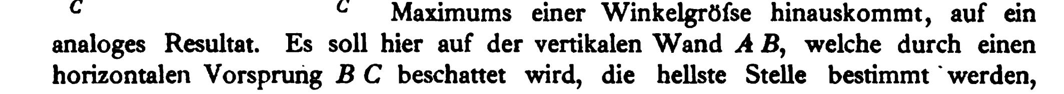
Was die Intensitätsverhältnisse der Beleuchtung betrifft, so hängt diese bekanntlich keineswegs allein von der Gröfse und Beschaffenheit des Leuchtenden, sondern aufserdem von Lage und Gröfse des beleuchteten Objekts, sowie vom Abstand

[1]) Vgl. die Anmerkung am Schluss des Berichts.

beider ab, ferner vom Winkel, unter dem die Strahlen vom Leuchtenden ausgehen und unter welchem sie das Objekt treffen, insofern sich danach die Lichtmenge bemisst, welche das letztere empfängt. In der gleichzeitigen Berücksichtigung aller dieser Ursachen hat nun Lionardo allerdings vielfach insofern gefehlt, als er, um angenäherte, dem Künstler genügende Resultate zu erhalten, gewöhnlich nur diejenige Ursache in Betracht zieht, die nach seiner Ansicht den hauptsächlichsten Einfluss dabei ausübt, die übrigen aber vernachlässigt. So wird in No. 730 zwar der Einfallwinkel, aber nicht die Gröfse des Leuchtenden, in No. 748 blofs die letztere Gröfse ohne die Entfernung berücksichtigt, in No. 729 sogar die Helligkeit der Gröfse des Leuchtenden direkt proportional gesetzt, denn es soll sich die Helligkeit in M zu der in O verhalten wie $CD:AD$.

Gröfseren Widerspruch gegen die Natur zeigt No. 754, der zufolge zwischen den verschiedenen Gröfsen der vom Licht der Atmosphäre erhellten Körperstellen dasselbe Verhältnis stattfinden soll, wie zwischen denen des leuchtenden Teils. Denn während die ganze Halbkugel der Atmosphäre das ganze Objekt $C\,S\,T$ beleuchtet, trifft der Punkt P allein das Stück $S\,T$, so dass nach Lionardo der Punkt P zur Linie $S\,T$ in endlichem Verhältnis stehen müsste.

Von besonderem Interesse sind die auf Maxima und Minima bezüglichen Probleme. Es handelt sich dabei meist um die hellste Stelle eines unter gewissen Voraussetzungen beleuchteten Objekts. Zu den einfachsten Fällen dieser Art gehört der in No. 161, wo die hellste Stelle einer von der Graden $A\,B$ erhellten sphärischen Höhlung gesucht wird.[1]) Lionardo findet als Lösung den Ort, wo die von den Endpunkten A und B aus gezogenen Strahlen mit $A\,B$ gleiche oder doch möglichst gleiche Winkel bilden. Dies ist aber, wie leicht zu beweisen, aufser in einigen Spezialfällen im Allgemeinen nicht zutreffend.[2]) No. 561 betrifft den Fall, wo an einer beschattenden Wand vorbei Licht auf eine zweite dahinter befindliche fällt. Das Maximum der Helligkeit auf dieser soll hier in den Punkten C liegen, welche die ganze leuchtende Kugel noch trifft, während von der Seite her die Randstrahlen die beschattende Kugel streifen. Es zeigt sich aber, dass auch hier Lionardo's Schluss nur angenähert zutrifft, in dem Falle nämlich, wo die leuchtende Kugel nicht sehr grofs ist. Entgegengesetzten Falls würde sich ein anderes Resultat ergeben.[2]) Ebenso führt der in No. 694 behandelte Fall, welcher wesentlich auf die Bestimmung des Maximums einer Winkelgröfse hinauskommt, auf ein



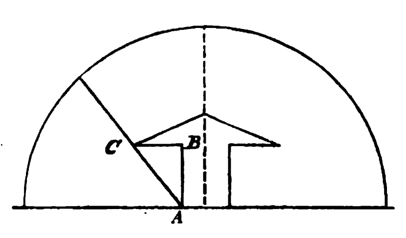
analoges Resultat. Es soll hier auf der vertikalen Wand $A\,B$, welche durch einen horizontalen Vorsprung $B\,C$ beschattet wird, die hellste Stelle bestimmt werden,

[1]) Vgl. die Figur a. a. O.

[2]) Vgl. Anmerkung 1 p. 183.

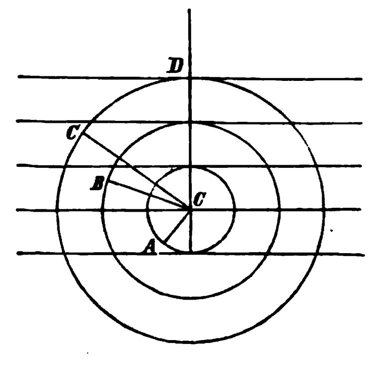
wenn als Lichtquelle die umgebende Himmelshalbkugel betrachtet wird. Auch hier trifft Lionardo's Lösung, dass die hellste Stelle im untersten Punkte A liege, nur bedingungsweise zu, wenn nämlich der leuchtende Bogen nicht zu lang ist. Entgegengesetzten Falls läge ein Maximum unterhalb AB.[1])

Viele dieser Probleme erweisen sich übrigens als Wiederholungen oder Modifikationen anderer, wie z. B. die Nummern 879 und 918, welche fast ganz gleiche Fragen behandeln. Jene will bei festem Stande des Auges die diesem zugewandten, aber tiefer stehenden und von oben beleuchteten Stellen einer Reihe in gleichen Intervallen aufeinanderfolgender Bäume bestimmen,



die andere sucht die gleiche Aufgabe nur bei tieferem Stande des Auges zu lösen. So interessant derartige Probleme selbst für die heutige Kunst erscheinen, findet sich das exakte Resultat, welches übrigens aus den einfachsten geometrischen Sätzen folgt, kaum oberflächlich angedeutet.

Bezüglich der Helligkeitsabnahme bei zunehmender Dichtigkeit des Mediums setzt Lionardo in Ermangelung genauerer Gesetze gewöhnlich einfache Proportionalität voraus. Doch behält er diese Annahme nicht überall streng bei, und erhält dadurch oft Abweichungen von seiner Theorie. Er berührt den Gegenstand zuerst ausführlicher in No. 198, wo er von der Abschwächung der Farben, mit der Entfernung vom Auge, sowie mit der Zunahme der dazwischen liegenden Luftschicht spricht; demgemäfs in gleichem horizontalen Abstande vom Auge, aber in verschiedener Höhe gelegene Objekte ungleich hell, und zwar je höher um so heller erscheinen, so dass ein höherer, vom Auge weiter entfernter Lichtpunkt unter Umständen genau ebenso hell erscheinen kann, wie ein näher, aber tiefer liegender. Lionardo stellt sich demgemäfs die Aufgabe, den geometrischen Ort aller in verschiedener Höhe und Entfernung vom Auge befindlichen Punkte zu ermitteln,



die diesem gleich hell erscheinen. Zur Lösung des Problems denkt er sich das Auge in O und darüber die Luft in gleiche horizontale Schichten von der Dicke OA geteilt, wo innerhalb jeder die Dichtigkeit als konstant angenommen wird. Alsdann soll, seiner Ansicht zufolge, Punkt B der zweiten Schicht, welcher vom Auge O um das Doppelte entfernt ist, wie Punkt A in der untersten ebenso hell erscheinen wie dieser, desgleichen Punkt C, welcher um das $\frac{5}{2}$fache jenes Abstandes von O entfernt in der dritten Schicht liegt u. s. f. Diese Angaben genügen, um mathematisch nachzuweisen, dass die Ansicht der Wirklichkeit widerspricht. Denn während die gesuchte Kurve der Punkte gleicher Helligkeit offenbar eine geschlossene sein muss, da ein in unendlichem Abstand von O liegender Punkt die Helligkeit Null haben wird, so ergiebt sich nach Lionardo's Theorie eine ins Unendliche sich erstreckende Kurve.[2])

---

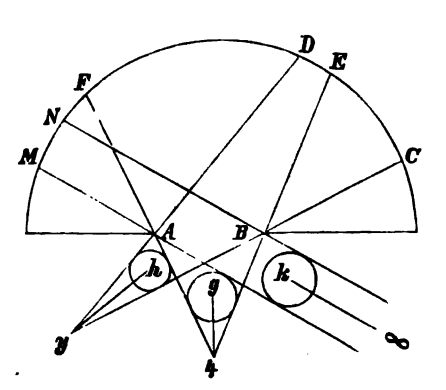
[1]) Berichterstatter muss sich leider wegen Beschränkung des Raumes die Beweise dieser, sowie der folgenden Behauptungen für spätere Gelegenheit reservieren.

[2]) Vgl. vorstehende Anmerkung.

No. 199 und 200 zeigen insofern einen Widerspruch, als der ersten Nummer zufolge die Helligkeit zweier gleich hoch liegender Punkte sich umgekehrt wie ihre Entfernungen vom Auge verhalten soll, während in der folgenden Nummer statt dieser Entfernungen nur deren horizontale Koordinaten in Betracht gezogen werden. In beiden Fällen ergeben die Resultate die gleichen Mängel, wie der vorher besprochene Fall. Ähnliches gilt auch für No. 446. — Hinsichtlich der vom Übersetzer der Wiener Ausgabe eingehend diskutierten No. 795 dürfte die ungezwungenere Erklärung die sein, dass die Helligkeiten verschiedener, obwohl gleich hoch gelegener Punkte, dennoch nicht im einfachen Verhältnis ihrer Entfernung vom Auge abnehmen, sofern sie noch von der Dichtigkeit der Luft abhängen. Die Annahme, dass die Figur des Textes verstümmelt, und das Resultat von dem der No. 199 sachlich nicht verschieden sei, würde dann als die naturgemäfseste erscheinen.

Von besonderem Interesse für den Künstler ist No. 527, welche sich auf das Verhältnis der Helligkeits- und Gröfsenabnahme bei wachsender Entfernung bezieht, ohne dasselbe jedoch näher anzugeben, obwohl es sich mathematisch ohne Schwierigkeit ableiten lässt.

Bei der Untersuchung der Intensitätsverhältnisse von Licht und Schatten in der Natur nimmt Lionardo die Sonnenstrahlen nicht, wie dies gewönlich geschieht, als parallel an, sondern wie bei endlichen Distanzen, als von einem bestimmten Punkte oder einer Kugelfläche der Atmosphäre ausgehend. Der Schatten wird demgemäfs im ersten Falle als Centralprojektion aufgefasst, deren Umrisse denen des schattenwerfenden Objekts nicht ähnlich, sondern je nach der gröfseren oder geringeren Entfernung der Teile vom Leuchtenden mehr oder weniger verzerrt erscheinen. Der zweite, für den Künstler wohl noch wichtigere Fall führt meistens auf Probleme, deren Lösung, selbst als Approximation für den künstlerischen Gebrauch, nicht als genügend anzusehen ist. So steht beispielsweise der Inhalt der No. 726 mit der Wirklichkeit in offenbarem Widerspruche. AB ist eine Fensteröffnung, durch welche Licht auf die drei gleich grofsen Kugeln g, h, k von der äufseren Atmosphäre her fallen soll. Verhielte sich nun, Lionardo zufolge, der Schattenkegel von g zu dem von h wie die entsprechenden leuchtenden Bögen, also, da beide Kegel nahezu gleiche Basis haben, auch deren Höhen wie die Bögen, oder:



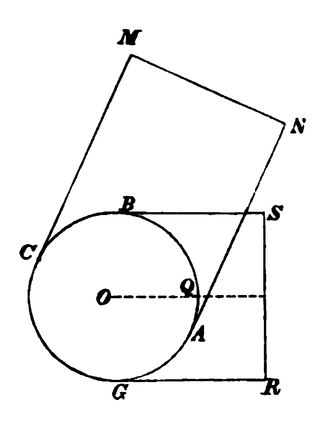
$$g4 : hy = EF : CD$$

so müsste sich in der Lage der Kugel k verhalten:

$$g4 : \infty = EF : MN.$$

Praktisch sehr geeignet für die Vorstellungsweise des bildenden Künstlers ist die Art, wie Kern- und Halbschatten nach Lionardo zu Stande kommen. Jener wird nämlich als aus reinen Schattenbildern bestehend angenommen, von denen bei früheren Autoren nicht die Rede ist, dieser ist aus Licht- und Schattenbildern gemischt, wie insbesondere am Baumschlag zu ersehen. Die Intensität der Schattenbilder hängt überdies, nach No. 631, von der Glätte und Dichtigkeit der beschatteten Fläche ab, da sich demgemäfs jene Bilder mit verschiedener Kraft und Lebendigkeit einprägen. Der wahre Grund dieser Erscheinung, welcher, wie bekannt, auf optischer

Täuschung beruht, indem durch den Gegensatz der hellen Reflexe die dunkeln Stellen schärfer heraustreten, wird also übersehen. Eine interessante praktische Anwendung jener Anschauungsweise enthält No. 698, deren Resultat jedoch ebenso wie das vorherige der Natur widerspricht. *R S* soll der dunkle Körper sein, der seine schwarzen Scheinbilder auf die Kugel *O* sendet, *M N*, der entferntere weifse, soll helle Scheinbilder dahin ausstrahlen. Dabei wird Punkt *A*, wo der Strahl *N Q* die Kugel berührt, als der dunkelste bezeichnet, weil dahin von *M N* aus kein Licht gelangen könne. Nun ist aber offenbar die Intensität der hellen Bilder ebenso, wie die der dunkeln, von der Entfernung abhängig. Die schwärzeste Stelle müsste, wenn *M N* fehlte, in *Q* liegen, während nach *G* und *B* hin die Dunkelheit abnehmen würde. Durch den Hinzutritt von *M N* wird aber das Maximum von *Q* nach *G* hin verschoben, und zwar innerhalb der Strecke *Q A*, so dass *A* selber die Grenze angiebt, über welche hinaus dieselbe nicht liegen kann, ohne jedoch diesen Punkt als solchen darzustellen. Der wahre Punkt lässt sich übrigens mathematisch ohne Schwierigkeit bestimmen. [1])



Für die Intensität der Schattenscheinbilder kommt ferner, ebenso wie fürs Licht, die Beschaffenheit des Mediums in Betracht. Je dichter derselbe, um so geringer sind die Gegensätze von Hell und Dunkel, und verschwinden mit wachsender Entfernung des Objekts. Der Einfluss der atmosphärischen Luft ist hiernach für die Schattenwirkung genau derselbe wie für Lichteffekte.

Hiermit sind die allgemeinen auf einfaches Licht und Schatten bezüglichen Sätze erledigt. Es schliefst sich daran naturgemäfs die Lehre von den Farben. Auch in dieser Hinsicht ist Lionardo wesentlich auf eigenes Studium angewiesen. Denn unter den Theoretikern des Altertums ist es eigentlich nur Ptolomäus, der einige Grundsätze darüber aufstellt. In der That definiert das zweite Buch seiner Optik mehr metaphysisch als geometrisch die Farbenerscheinungen dem Licht gegenüber, obwohl Beides Gegenstände der unmittelbaren Wahrnehmung, dennoch als durchaus verschieden. Die Farbe ist ihm zufolge ein Teil des Körpers selbst. Sie ist seine äufsere Kruste, und obwohl sie des Lichts bedarf, um gegen die Strahlen zu reagieren, welche vom Auge aus ihr entgegen vibrieren, so übt doch die Farbe als solche, vom Licht bewegt, beim Sehen die Hauptaktion aus. Ptolomäus spricht ferner zuerst den von Lionardo so oft betonten Grundsatz aus, dass kein Körper der Natur seine eigene Farbe in vollkommener Reinheit, sondern ein Gemisch verschiedener Farben in Folge des Reflexes zeige, welcher von anderen Körpern her seine Oberfläche trifft. Ptolomäus erwähnt bei dieser Gelegenheit zuerst eine Erscheinung, welche in der neueren Optik vielfach zur Erklärung der Farbenwirkung benutzt wird, nämlich die Mischung der auf einem Ring nebeneinander aufgetragenen Farben bei rascher Rotation des letzteren. Auch die Zunahme ihrer Intensität bei zunehmender Helligkeit ist Ptolomäus bekannt, nicht weniger die Erhöhung der Farbenwirkung durch Gegensatz, die in der Malerei eine so grofse Rolle spielt. Als interessanter Beweis wird das Leuchten der Sterne bei Nacht angeführt, deren Glanz

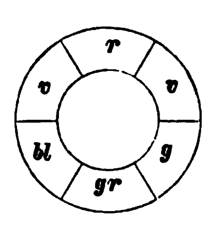
[1]) Vgl. die Anmerkung p. 183.

bei Tage verschwindet. Diese Anschauungen scheinen durch die Araber nicht wesentlich erweitert zu sein. Auch was Vitellione in seinem Traktat hinzufügt, ist nur von untergeordneter Bedeutung. Unter Anderem erwähnt er im zehnten Buche den Regenbogen, den er sich ganz richtig, teils durch Reflex, teils durch Refraktion des Sonnenlichts an den fallenden Wassertropfen erklärt. Die Farben sollen dann dadurch zu Stande kommen, dass das Licht, je nach der Gröfse des Einfallwinkels, bei der Refraktion in verschiedener Weise geschwächt werde, während der senkrecht einfallende Strahl ungeschwächt und ungebrochen hindurchgehe. Zugleich werden den durch die Wasserbläschen hindurchgehenden Sonnenstrahlen die Farben derselben mehr oder weniger stark imprägniert, so dass diese, je nach Gröfse der Tropfen und nach dem Winkel, unter dem es dieselben trifft, verschiedenfarbig erscheinen. Übrigens unterscheidet Vitellione am Regenbogen wie auch am dreiseitigen Prisma, dessen Spektrum in derselben Art erklärt wird, drei Haupt- und sechs Zwischenfarben. Den Grund der ganzen Erscheinung hat offenbar Ptolomäus weit richtiger empfunden.

Aber auch Lionardo giebt über das Wesen der Farben ebensowenig Aufschluss. Doch darf man annehmen, dass seit Ptolomäus aus der Kenntnis der Spektralfarben auch die frühere materielle Auffassung der Pigmentfarben als körperliche Kruste die allgemeinere gewesen war, welche dieselben, je nachdem sie den Körpern inhärent sind oder ohne wahrnehmbares Medium sich zeigen, schon zu unterscheiden beginnt. Die Zerlegung des weifsen in homogenes farbiges Licht und die Zusammensetzung jenes aus farbigen Elementen wird auch von Lionardo nicht geahnt. Weifs und Schwarz sind auch ihm keine Farben. Dagegen besitzt nach No. 197 Weifs die Eigenschaft, jede beliebige Farbe unter Umständen annehmen zu können. Blau wird nicht als einfach, sondern als aus Schwarz und Weifs gemischt angenommen, Grün repräsentiert somit eine dreifache Mischung. Überhaupt steht bezüglich der Farbenerklärung Lionardo theoretisch noch ganz auf dem Boden des Altertums. So erklärt er sich das Hellerwerden der Luft vom Zenith zum Horizont nicht aus der allmählich gegen den Horizont hin wachsenden Verdichtung der Luftschichten und dadurch bedingte Refraktion, sondern durch die Beschaffenheit des Äthers, den er nach aristotelischer Anschauung als Elementarfeuer bezeichnet. Es ist von Interesse, die Ansicht, welche bekanntlich dem pythagoräischen Prinzip der Sphärenharmonie, der Drehung der sieben Himmelssphären um das Centralfeuer der Sonne zu Grunde liegt, bei Lionardo noch vertreten zu finden.

Als Maler hat für ihn die Harmonie der Farben natürlich vorwiegendes Interesse. Von gut zusammenstimmenden Farben, als welche er insbesondere die Komplementärfarben bezeichnet, von den Ursachen ihrer Wirksamkeit in der Natur, wird vielfach gehandelt und darauf hingewiesen, wie diese Wahrnehmungen für die Mischung der Pigmentfarben vorteilhaft zu benutzen seien. Aber weder von einer Farbenskala, noch von Verhältniszahlen, welche die Harmonie der Farben bestimmen, ist irgendwie die Rede. Lionardo war offenbar ein viel zu feiner Beobachter, als dass es ihm in den Sinn gekommen wäre, willkürliche Sätze da aufzustellen, wo die Natur dafür keinerlei Anhalt bietet. Das Einzige, was er in dieser Hinsicht erwähnt, ist die Skala des Regenbogens, die er für die Maler als nachahmungswert bezeichnet. Er bezeichnet allerdings gelegentlich sechs, anderswo acht Farben, aus denen sich alle übrigen zusammensetzen lassen, aber hütet sich wohl, einen Farbenring, wie Goethe, aus den drei Elementarfarben, blau, gelb, roth, zu bilden, indem diese durch Zwischenfarben in einander übergeführt werden. Kann man doch mit drei willkürlich aus irgend einer Reihe herausgegriffenen Elementen stets einen Ring derart bilden,

dass, wie man auch die Elemente permutiert, die Anordnung unverändert bleibt, während sich dasselbe Verhältnis schon bei einem einzigen mehr hinzutretenden Elemente nicht mehr wahren lässt. Die Reihe der Regenbogenfarben beruht, wenigstens an sich, auf dem nicht willkürlichen Naturgesetz der verschiedenen Brechbarkeit homogener Lichtarten, welchen offenbar Zwang anthun hiefse, wollte man willkürlich drei Farben herausgreifen und durch künstliche Übergänge zu einem Ringe vereinigen. Ein Blick auf die sechs Farben des Goethe'schen Ringes zeigt dies deutlich. Hier sind je zwei von den drei Farben, blau, roth, gelb, zu einer Mischfarbe kombiniert und zwischen jenen eingeschoben. Aber abgesehen von anderen Übelständen, zeigt sich dabei der Mangel, dass der Effekt je dreier aufeinanderfolgender Farben nicht der gleiche ist, je nachdem man von einer der Hauptfarben oder von einer Zwischenfarbe ausgeht. Roth, violett, blau z. B. zeigt die geringste Lebhaftigkeit im Violett, also in der Mitte, während violett, blau, grün in der Mitte, dem Blau die stärkste Wirkung aufs Auge äufsert, offenbar der Natur der Sache zuwider, welche eine Stetigkeit der Zu- oder Abnahme, ähnlich wie bei der Tonleiter, verlangt. Mit der Musik ist übrigens, beiläufig bemerkt, um so weniger Analogie vorhanden, als in der Tonleiter nur einfache Töne, keineswegs Akkorde enthalten sind, wie dies den zusammengesetzten Farben entsprechend sein müsste.



Die Unmöglichkeit, aus der Erscheinung selbst gewisse Prinzipien zu entwickeln, hat bekanntlich in neuerer Zeit auf einen Ausweg geführt, welcher mehr Analogien mit der Musik zu bieten scheint, indem man zur Bestimmung der Farbenskala dieselben Zahlenverhältnisse den Schwingungszahlen der betreffenden Farben zu Grunde legte, wie in der Musik den aufeinanderfolgenden Tönen. Auch dieser Versuch hat sich, wie die früheren, als praktisch wertlos erwiesen. Schon die verschiedene Organisation der Sinne gestattet keinen solchen Vergleich. Während das Ohr die einzelnen Töne jedes noch so komplizierten Klanges deutlich zu unterscheiden vermag, empfängt das Auge nur den Eindruck der Mischfarbe. Zugleich ist der Eindruck auf das Auge räumlich, der aufs Ohr zeitlich gegeben. Überdies aber widerstreitet auch die Hypothese, welche den Äther als Träger der Lichtwellen betrachtet, dem Vergleich dieser Bewegung mit den Schallwellen der Luft. Alles in Allem ist die Neuzeit in dieser Hinsicht wissenschaftlich bis heute nicht über Lionardo hinausgelangt, dessen einfache Worte, der Natur als einziger Lehrmeisterin zu folgen, daher auch jetzt noch Beachtung verdienen. Ein Blick auf ihre Werke zeigt dem Unbefangenen das ohne Skala zu verstehende Geheimnis: alle, selbst die von den Ästhetikern als unharmonisch verpönten Farbenzusammenstellungen, vermögen harmonisch zu wirken, sobald man die richtigen Nüancen zu finden weifs. Das Blau und Grün der japanischen Kunst erzeugt ebenso wie das chinesische Grün und Rot, das assyrische Braun, Weifs und Blau Harmonien, und das ganze Reich der Natur, insbesondere der Pflanzenwelt, mit seinen mannigfaltigen, teils vollen, teils zarteren Farbentönen, weist nicht eine einzige Dissonanz, einen Missklang für das Auge auf, wenn auch Unverstand gelegentlich das Gegenteil behauptet hat. Schroffe Gegensätze der Farben existieren weder im Ganzen noch im Einzelnen, da alle durch Reflex gemildert und gleichsam zu einander gestimmt sind. Mit Recht hat von diesem Prinzip die Kunst Italiens schon früh Gebrauch gemacht, und den Goldgrund dazu benutzt, durch den Reflex des Metallglanzes Dissonanzen der Farbenzusammenstellungen zu mildern und eine harmonische Wirkung zu erzielen. Es versteht sich, dass die besonderen Um-

stände, welche auf den Charakter jeder Farbe anders influieren, vor Allem die Intensität der Beleuchtung, ebenso wie die Farbe des Leuchtenden selbst, dabei wesentlich in Betracht kommen. Denn was in einem Falle harmonisch scheint, kann im andern diese Wirkung völlig verlieren. So erscheint bekanntlich grün bei wachsender Helligkeit der Beleuchtung hellgelb, rot orangefarbig, violett als grau. Die Farbenmischungen werden vom Künstler rein mechanisch bestimmt, doch ist er offenbar im Irrtum, wenn er das Verhältnis, in welchem ein farbiger Lichtstrahl sich mit der Pigmentfarbe der von ihm getroffenen Fläche mischt, durch Mischung der nämlichen Pigmentfarben nach dem gleichen Verhältnis herstellen zu können glaubt.

Von der Abnahme der Farben beim Durchgang des Lichts durch das Medium der Luft gilt wesentlich, was vom Licht überhaupt in dieser Hinsicht gesagt worden. Anstatt durch die Absorption, erklärt sich Lionardo diese Abnahme dadurch, dass die Scheinbilder der Luft sich mit denen der hindurchgehenden farbigen Strahlen mischen und die dunkeln heller erscheinen lassen. Die Bergspitzen sind somit in tieferes Blau gekleidet, als der Fufs der Gebirge, den die dichtere Luft umhüllt. Dass die Farben dabei zugleich ihren Charakter ändern, erklärt er sich aus demselben Grunde dadurch, dass die Bilder in Folge des Reflexes die Farben der trüben Medien teilweise annehmen.

Die für den Künstler so wichtige Erscheinung der Farbenreflexe war vor Lionardo kaum beachtet worden. Euklid erwähnt sie gar nicht, Ptolomäus giebt nur einige ganz allgemein gehaltene Sätze, erst Alhazenus wendet die auf das Licht bezüglichen Reflexionsgesetze auch auf die Farben an. Der farbige Strahl wird nach seiner Theorie von jeder glatten Oberfläche gradlinig reflektiert, doch treten Licht und Farben nicht gesondert, sondern stets gemischt auf. Der Reflex schwächt ebenso wie das Licht, auch die Farbe. In der Natur geschieht es zwar, dass farbige Objekte durch den Reflex bald aufgehellt, bald getrübt werden, doch herrscht die Farbe des Objekts stets vor, da das Auge sie leichter aufnimmt, als die Reflexfarbe. Besonders wichtig ist der Satz, dass ein Strahl, welcher von einer farbigen Fläche reflektiert wird, durch die Farbe dieser spiegelnden Fläche alteriert wird. Hat der Strahl die gleiche Farbe wie die Spiegelfläche, so wird die Intensität jener Farbe vergröfsert. Diesen Sätzen fügt Lionardo eine Anzahl weiterer hinzu. Der allseitige Reflex ist ihm zufolge die Ursache, dass die Körper in ihrer natürlichen Farbe sichtbar werden, die sie bei glatter Oberfläche wegen der Spiegelung nicht zeigen können. Da Lionardo übrigens, weder hier noch bei anderen Gelegenheiten, Näheres über die Natur dieser Pigmentfarben, im Gegensatz zu den Spektralfarben, erwähnt, so ist wohl anzunehmen, dass er, auf die früheren Optiker sich beziehend, jene als den Körpern inhärent betrachtet, sicher aber die Wahrheit noch nicht geahnt hat, wonach der Reflex nicht nur an der Oberfläche, sondern auch im Innern der Körper, je nach Lagerung der Moleküle in verschiedener Weise vor sich geht. Schon der Ausdruck: »Opak-Körper«, den er von solchen gebraucht, die nach seiner Meinung nur an der Oberfläche für die Einwirkung des Lichts empfänglich sind, beweist dies. Künstlerisch beachtenswert ist ferner der bekannte, hier zuerst ausgesprochene Satz, dass kein Gemälde die Farbe, Lebhaftigkeit und Helligkeit des natürlichen Objekts rein wiederzugeben vermag, es werde denn der nämlichen Beleuchtung ausgesetzt. Übrigens lässt Vieles, nach Lionardo's Anschauung, kaum eine genügende Erklärung zu. Gar keine solche ergiebt sich beispielsweise dafür, dass farbige Spiegel die Bilder mit der Farbe ihrer Oberfläche färben, welche Erscheinung sich, wie die Pigmentfarben, bekanntlich ebenfalls nur durch den hinzukommenden Reflex im Innern, und die dabei stattfindende Absorption des Lichts erklärt.

Hiermit sind die rein objektiven Erscheinungen des Lichts, soweit sie für die Kunst von Interesse, der Hauptsache nach gekennzeichnet. In kurzen Worten danach Lionardo's Bedeutung und wissenschaftlichen Stand zu charakterisieren, zeigt es sich, dass eigentlich nur in den Gebieten, die seiner Zeit noch ferner standen, wenigstens von früheren Forschern nicht genügend untersucht waren, insbesondere der ganzen Farbenlehre eine Erweiterung, zwar nicht durch neue Theorien, wohl aber durch eine Reihe teils neuer, teils vorher nur unvollständig ausgeführter Beobachtungen, seinen Untersuchungen zu verdanken, welche die früheren Anschauungen verallgemeinert und dem Künstler ein reiches, praktisch brauchbares Material an die Hand gegeben. Selbst für die Theoretiker dieser und der folgenden Zeit mag die Neuheit vieler Fragen Interesse und Anregung zu gründlicheren Studien gegeben haben.

Wie aber das Studium der Formen des menschlichen Körpers Kenntnis der Anatomie voraussetzt, ebenso ist zur Beurteilung des subjektiven Licht- und Farbeneindrucks Kenntnis des menschlichen Gesichtsorganes und der Funktionen seiner Teile vom ersten Sinneseindruck bis zur bewussten Wahrnehmung unerlässliche Bedingung.

Die vorherrschende Meinung der Alten über die Beschaffenheit des Auges, ging im Allgemeinen dahin, dass dasselbe eine mit Flüssigkeit gefüllte Höhlung sei, die je nach ihrer Gröfse die Lichtstrahlen mit mehr oder weniger Kraft hindurch lasse. Die arabischen Gelehrten, insbesondere Alhazenus, denken sich dasselbe bereits als Linsensystem von drei Flüssigkeiten verschiedener Brechbarkeit. Die erste Flüssigkeit, der spiritus visus, wird vom vorderen Teil des Gehirns ausgesandt und verleiht der Kristallflüssigkeit der zweiten Linse die Eigenschaft des Sehens. Zwischen beiden befindet sich die Glasflüssigkeit, die dritte, von fast gleicher Beschaffenheit wie die erste. Die optische Axe steht senkrecht zum Schnitt der beiden letzteren. — Die Sehkraft, welche noch Heliodor von Larissa in die Pupille verlegt, wird von den Arabern schon in die Kristalllinse gesetzt, deren Flüssigkeit die Sehstrahlen durchdringen. Die letztere ist demgemäfs empfindend, und nimmt das Licht in anderer Weise auf, als gewöhnliche brechende Medien. Bis zur Netzhaut die Sehstrahlen zu verlängern, wagt Alhazenus nicht, da sich das Bild des Objekts umkehren würde, was widernatürlich schien. Eigentümliche Vorstellungen begegnen uns noch bei Vitellione, der z. B. zur Erklärung der Nebelbilder die wunderliche Annahme macht, es werde die Sehkraft durch die Nebelwand geschwächt, so dass während bei starken Augen der Sehstrahl nur an einer festen Spiegelfläche zum Auge zurückgeworfen werde, dies bei Schwachsichtigen schon an einer dünnen Nebelwand geschehe, so dass das Bild in der Luft zu schweben scheine. Vitellione begiebt sich also auf den Standpunkt des Altertums zurück. — Lionardo's Anschauung ist schwerer nachzuweisen, doch dürfte Vieles dafür sprechen, dass er die der Araber geteilt. Denn wenn auch in einzelnen Nummern des Malerbuchs, wie No. 202, die Pupille als Ursache des Sehens bezeichnet, und sogar in No. 741 und 742 erklärt wird, die Sehkraft sei über die ganze Pupille ergossen, so bleibt dennoch möglich, dass die Kürze des Ausdrucks als flüchtige Notiz die Äufserung diktiert hat. Bestätigt wird dies in der That durch No. 458, welche sagt, dass das Licht durch die kleine Öffnung (die Pupille) des Auges hindurch wie durch ein kleines Loch in einem Brette zum Nerv gelange, wonach die Sehkraft also nicht in jener Öffnung gedacht wird.

Blofses Sehen und bewusste Wahrnehmung haben schon die Alten unterschieden und die optischen Täuschungen damit in Zusammenhang gebracht. Euklid hebt

namentlich hervor, dass das Auge Gröfse, Gestalt und Lage der Objekte nach dem Gesichtswinkel taxiere, und legt dies Prinzip der Erklärung einer Reihe von Beobachtungen zu Grunde. Alhazenus zufolge wird die Gröfse dieses Winkels aus der durch das Licht gereizten Stelle des Auges wahrgenommen. Entfernungen schätzt dagegen das Auge nach dem Abstande von Zwischenkörpern, Lage und Verhältnis der Teile zum Ganzen aus dem Vergleich ihrer gegenseitigen Abstände und der Ordnung in der sie aufeinander folgen. Zu den Täuschungen beim Sehen gehören nach Ptolomäus insbesondere die durch falsche Verstandesschlüsse veranlassten, wenn z. B. nach der Farbenabnahme allein und nicht zugleich nach dem Gesichtswinkel die Gröfse eines Objekts beurteilt wird, oder wenn die Sonne im Horizont gröfser scheint als im Zenith, da das Auge die horizontale Richtung mehr in der Gewohnheit hat, als die vertikale.

Bei der genaueren Kenntnis des Auges ist natürlich die arabische Wissenschaft dem Altertum auch in dieser Hinsicht überlegen. Von dem Prinzip aus, dass jede Wahrnehmung durch gebrochenes Licht geschieht, erklärt sich Alhazenus naturgemäfs eine Reihe von Thatsachen, die Lionardo später wiederholt. Die bekannte Erscheinung, dass bei sehr kurzer Distanz die Ränder der Objekte verwaschen erscheinen und erst in gewissem Abstande deutlich werden, beruht nach diesem Autor darauf, dass das Licht nicht nur durch die Mitte der Pupille, sondern auch seitlich davon ins Auge gelange. Die exakte Erklärung basiert bekanntlich auf dem Akkommodationsvermögen des Auges, demgemäfs bei zu kurzer Distanz nicht beide Axen auf demselben Punkte koinzidieren können. Den entgegengesetzten Fall, die Undeutlichkeit der Bilder bei zu grofser Entfernung, motiviert Alhazenus dagegen durch das die Lichtstrahlen schwächende Medium. — Die gleichen Prinzipien wendet auch Lionardo bei Problemen der subjektiven Wahrnehmung an. Von Interesse ist in dieser Hinsicht besonders No. 700, wo er die Gründe angiebt, warum man trotz hellster Sonnenbeleuchtung dennoch nicht im Stande sei, die in einem Zimmer befindlichen Gegenstände von aufsen her bei selbst nur kurzer Entfernung zu unterscheiden, während doch das Umgekehrte ohne Schwierigkeit ist. Im ersten Falle nämlich ziehe sich die Pupille zusammen und lasse daher weniger Licht ins Auge als im anderen, wo sie sich ausdehne. Dies Argument scheint ihm jedoch nicht zu genügen, denn er führt ein andermal als Grund an, dass die Scheinbilder des dunkelen Zimmers von denen der hellen Umgebung besiegt würden, was, ins Moderne übersetzt, so lautet, dass das durch Reflex ins Zimmer gelangte Sonnenlicht von den Objekten abermals nach aufsen reflektirt wird, also mit doppelter oder mehrfacher Abschwächung zum Auge gelangt, daher nicht genügend intensiv wirkt, die Details unterscheiden zu lassen. Dass übrigens nicht nur bezüglich der Entfernung, sondern auch der Helligkeit ein Maximum und ein Minimum für das deutliche Sehen existiere, war Lionardo nichts Neues. Indessen ist er mit den meisten seiner Erklärungen von hierher gehörigen Erscheinungen nicht sonderlich glücklich. So sagt er in No. 228, wo es sich um die Abnahme der Deutlichkeit des Sehens durch eine zwischen Auge und Objekt befindliche Luft- oder Nebelschicht handelt, es erscheine das Objekt nicht blofs verwaschen, sondern auch gröfser als es ist, und zwar wachse diese scheinbare Gröfse mit der Dichtigkeit des Mediums (No. 444). Dieses Gröfsererscheinen erklärt sich Lionardo aber anstatt durch die Refraktion genau wie Ptolomäus dadurch, dass das Auge sich durch falsche Schlufsfolgerung täusche, indem aus der relativ sehr grofsen Farbenabnahme auf eine gröfsere Entfernung und demgemäfs dem Gesichtswinkel entsprechend auf ein gröfseres Objekt geschlossen werde. Das Prinzip der Irradiation

scheint Lionardo nicht zu kennen, obgleich ihm die daraus erklärten Phänomene des Altertums nicht fremd sein konnten. Er erklärt beispielsweise No. 452 den darauf basierenden Fall, dass der Fufs hoher Türme auf grofse Entfernung dünner erscheine, als der obere Teil durch das Undeutlichwerden der Umgrenzung in dicker Luft, deren Beschaffenheit an sich offenbar ohne Einfluss ist. — Ebenso mangelhaft ist Lionardo's Erklärung vom Reliefsehen. Die Wahrnehmung, dass die Spiegelbilder körperlicher Objekte als solche, d. h. mit drei Dimensionen erscheinen, während gemalte Bilder davon stets flach bleiben, wird in No. 118 und 410 dadurch erklärt, dass jedes Auge für sich gewisse Teile sieht, die das andere nicht bemerkt; beim Sehen mit einem Auge dagegen sei dies nicht der Fall: Spiegelbild und Gemälde erscheinen völlig gleich, nämlich beide ohne Relief. In Wahrheit trifft diese Definition schon darum nicht zu, weil der Versuch das Gegenteil zeigt. Die Akkommodation des Auges, ob beim Sehen mit zwei oder einem, wird stets in gleicher Weise der Entfernung angepasst, und darum auch der Eindruck des Körperlichen beim Körper oder dessen Spiegelbilde erzeugt. — Bezüglich der Farbentäuschungen ist No. 248 und 250 nicht ohne Interesse, welche, freilich nicht zutreffend, die Erscheinung farbiger Schattenränder bei Beleuchtung des Objekts durch zwei Lichtquellen bespricht. Die heutige Optik fasst diese bekanntlich nach Helmholtz als rein physiologischen Vorgang auf, während Lionardo die Erklärung durch farbige Scheinbilder versucht, die an den Rändern ein Gemisch aus beiden Beleuchtungsfarben bilden. Der Widerspruch liegt hier schon darin, dass alsdann die Mischung von Weiss und Orange, No. 250 zufolge, Blau ergeben müsste. Überhaupt hat Lionardo die subjektiven Einflüsse beim Sehen bei weitem nicht mit der im Interesse der Kunst zu wünschenden Allgemeinheit behandelt. Von Gesichtseindrücken, welche den Farbensinn irreleiten können, so dass gewisse harmonische Farbenzusammenstellungen momentan als Dissonanzen erscheinen, weifs er beispielsweise nichts. Nur die Täuschungen durch den Gegensatz werden genauer diskutiert. Die Sonne glaubt er u. A. strahle auf einer schwarzen Spiegelfläche das Licht mächtiger zurück als auf einer hellen. —

Hiermit ist wesentlich auch das erschöpft, was Lionardo's Ansicht hinsichtlich der subjektiven Wahrnehmung charakterisiert. Es war natürlich, dass beim damaligen Stand der Anatomie, welche durch die Araber erst ihre Fundamente erhielt, und der fast gänzlichen Unkenntnis der Physiologie, deren Elemente erst der Neuzeit angehören, der wissenschaftliche Stand Lionardo's ungleich beschränkter ist als da, wo das Altertum bereits beträchtlich vorgearbeitet hat, und wir müssen um so mehr uns hüten, ihm Verdienste späterer Zeit zu vindizieren, ohne seine wirklichen deswegen im geringsten verkennen zu wollen.

Den optischen Wissenschaften schliefst sich die für den Künstler demnächst am meisten wichtige Proportionslehre an. Lionardo widmet ihr bezüglich des menschlichen Körpers einen besonderen Abschnitt, den ersten des 3. Teils, und kommt auch sonst noch oft darauf zurück. Die Proportionen sind der Mathematik entlehnt und zwar sowohl der Arithmetik als der Geometrie. Beide Wissenschaften sind daher zu ihrer Kenntnis notwendig. Dass Lionardo über diese Fächer verfügt, ist weniger in seiner Eigenschaft als Künstler, wie als Techniker wahrscheinlich. Das Malerbuch giebt allerdings darüber nur vage Andeutungen. Theoretisch ist kaum etwas gesagt, was nicht von Euklid her längst bekannt war, nur dass Letzterer weit schärfer definiert. Dies gilt u. A. von der Mafseinheit oder dem Modulus, der bald als Elle, bald als Arm-, Körper- oder Kopflänge definiert wird. Selbst die gewöhnlichen geometrischen Ausdrücke sind keineswegs mit der notwendigen Korrektheit Euklids

angewandt. So scheint der No. 608 gebrauchte Ausdruck angolo (Winkel) der geometrischen Definition Euklids geradezu zu widersprechen, und auch andere Definitionen, wie a. a. O. der Kommentar der Wiener Ausgabe versucht, machen die Sache nicht deutlicher.[1]) Auf den Umfang von Lionardo's mathematischen Kenntnissen kann man aus dem Malerbuch somit nicht schliefsen, und wir müssen uns, um einigermafsen darüber Aufschlufs zu erhalten, an seine nächsten Vorgänger und Zeitgenossen halten. Darunter ist besonders der Traktat Alchindi's[2]) hervorzuheben, den Lionardo gelegentlich zitiert, dessen Inhalt jedoch, wie die meisten mathematischen Traktate arabischen Ursprungs aus dem X und XI Jahrhundert, fast nichts enthält, als die elementarsten Regeln der Algebra, nebst praktischen Anwendungen auf kaufmännisches Rechnen. — Von Luca Pacioli, Lionardo's Freund, existieren drei Traktate. Das Hauptwerk, die Summa di arithmetica, bildet gewissermafsen ein Kompendium der gesamten mathematischen Wissenschaft jener Zeit und erstreckt sich mit Ausnahme der Logarithmen auf alle Teile der niederen Mathematik, die in der Geometrie freilich die Elemente der analytischen Methoden nicht überschreiten. Das Hauptinteresse für die Kunst nehmen jedoch die zwei übrigen, ihr besonders gewidmeten Abhandlungen in Anspruch, die eine über den goldenen Schnitt, die andere über die fünf regelmäfsigen und daraus abgeleiteten Körper. Beide stehen insofern in innerem Zusammenhang, als das Vorkommen des goldenen Schnitts zuerst an jenen fünf Körpern eingehender studiert worden ist. Diese Körper, welche in der Wissenschaft heut keine Rolle mehr spielen, haben, wie schon zu Anfang angedeutet, gleichsam als Skelette für die perspektivische Konstruktion, für die Künstler der Renaissance eine hohe Bedeutung gehabt, so dass selbst Lionardo, wie a. a. O. erwähnt, es nicht verschmäht hat, Pacioli's Traktat mit den bezüglichen Zeichnungen auszustatten. Pacioli widmet in dem zuerst genannten Traktate der Proportionenlehre einen ganzen Abschnitt. Er teilt dieselben in arithmetische, geometrische und die der Musik entnommenen harmonischen. Der Hauptinhalt bezieht sich aber auf die stetigen, welche für die Geometrie und insbesondere die Kunst in sofern geeigneter scheinen, als sie wegen der Gleichheit der mittleren Glieder ausschliefslich gleichartige Gröfsen erfordern, denn hier handelt es sich stets nur um Vergleiche der letztgenannten Art, von Linien mit Linien, Flächen mit Flächen, Körper mit Körpern u. s. f. Als spezieller Fall ergiebt sich daraus dann der goldene Schnitt, den Pacioli der Kunst zur Nachahmung als der vollkommensten Proportion empfiehlt.[3])

---

[1]) Verfasser dieses hat sich nicht die Aufgabe gestellt, ein wissenschaftliches Sündenregister Lionardo's zu verzeichnen. Aber seinem Kommentator gegenüber kann er nicht umhin, die Mathematiker des XV Jahrhunderts gegen einen unbegründeten Vorwurf in Schutz zu nehmen. Der von Herrn Ludwig in der Einleitung seines Kommentars S. 201 erwähnte Ausdruck: »superbi partienti« bedeutet nichts weniger als eine »stolze« Teilung etwa derart, dass der eine den Löwenanteil erhält, der andere leer ausgeht, oder wie man zu sagen pflegt: »mit vornehmen Herren ist schlecht Kirschen essen«, sondern bei richtiger Schreibweise: super-bipartienti eine Teilung im Verhältnis 3:5 (cfr. Pacioli, summa di arithmetica prima parte).

[2]) Manuskript in der Bibliothek des Fürsten D. Bald. Buoncompagni zu Rom, der Abschrift davon dem Verfasser dieses gütigst gestattete.

[3]) Dass Pacioli in seinem Enthusiasmus so weit gegangen, den goldenen Schnitt sogar auf die Schriftzeichen anzuwenden, hat Libri (Hist. des sciences mathém.), offenbar fälschlich berichtet, wie sich bei nur oberflächlicher Prüfung des seinem Traktat vom goldenen Schnitte beigegebenen Alphabets ergiebt. Ebensowenig hat er von der allgemeineren Bedeutung jener Proportion eine Ahnung, die Zeising bekanntlich zuerst erkannt hat.

Was Lionardo betrifft, so drehen sich seine Bemerkungen über die Proportionen wesentlich um den Menschen, und nur gelegentlich werden auch Tiere in Betracht gezogen. Allgemeine Kompositionsprinzipien finden sich kaum. Bei der Messung des menschlichen Körpers legt er das Skelett zu Grunde. Die Längenmafse scheinen ihm dabei wichtiger als die Breiten und Tiefen, welche in der Natur vielfach variieren, sofern sich in ihrem Wechsel die verschiedenen Typen bekunden. Übrigens giebt Lionardo nur ganz allgemeine Regeln von der Art, wie sie schon Pomponius Gauricus »de sculptura« aufstellt, die wesentlich in dem Satze gipfeln, dass das Verhältnis der Teile unter sich wie zum Ganzen in Harmonie stehen müsse: ein schlanker Körper verlangt demnach schlanke Glieder, und umgekehrt. Ähnliches wird hinsichtlich der Pflanzen bemerkt. Dabei kommt aber überall der innere Grund mit in Betracht.

Hinsichtlich der Pflanzenformen sind No. 823 und 827, besonders aber No. 838 von Interesse, der zufolge die Summe aller Dicken der in einem bestimmten Umfange ringsum abgesägten Äste eines Baumes gleich der Dicke des erzeugenden Stammes sein muss, welche Behauptung freilich nur unter besonderen Verhältnissen Geltung beanspruchen kann. Was von mathematischen Formen erwähnt wird, erklärt, wie u. A. die spiralförmige Drehung der Äste oder Blätter, die organische Entwickelung von selbst. Exakte Pflanzenmessungen zeigen dies ohne Schwierigkeit. — Die Abnahme der Dicke des Stammes bez. der Zweige nach oben findet, wie Lionardo offenbar richtig bemerkt, proportional mit der Quantität des zugeführten Nährstoffes statt. Dadurch erklärt sich beispielsweise naturgemäfs, warum der aufgesetze Teil eines okulierten Stammes von stärkerem Umfange ist, als jener selbst. In allen diesen Untersuchungen beschränkt sich Lionardo jedoch nur auf das Notwendigste. Die Wurzel der Pflanze wird kaum erwähnt, obgleich sie für verschiedene Baumgattungen des Südens, z. B. den Ölbaum, ebenso charakteristisch ist, wie für die Eiche oder Tanne des Nordens, ja man kann sagen, dass selbst bei den unbedeutendsten Pflanzen, wie beispielsweise bei den Orchideen, die Wurzel nicht ausgeschlossen werden darf. Ähnliches gilt für Blüte und Frucht, deren Bedeutung in künstlerischer Beziehung sich keineswegs nur auf Blumen und Kräuter bezieht.

Mehr als dieses dürfte sich den Anschauungen Lionardo's, hinsichtlich der Proportions- und organischen Gesetze, soweit sie im Malerbuche enthalten, kaum hinzufügen lassen.

Bei der grofsen Lückenhaftigkeit, welche selbst heute noch in der Proportionenlehre herrscht, soweit sie in der Kunst zur Anwendung kommt, seien die nachstehenden Bemerkungen gestattet.

Die Proportionen in der Kunst beziehen sich wesentlich auf räumliche Gröfsen, wozu nicht nur lineare, sondern auch Winkelgröfsen zu rechnen, ferner auf Massen- und Intensitätsverhältnisse. Die räumlichen Gröfsenverhältnisse kehren in allen Teilen der Kunst wieder, die Verhältnisse der Winkelgröfsen am häufigsten in der Malerei, insbesondere beim perspektivischen Zusammenlauf verschiedener Grade nach demselben Fluchtpunkt. Die Massenproportionen, welche auf den ersten Blick nur in der Architektur eine Rolle zu spielen scheinen, da sie in der Skulptur wegen der Gleichartigkeit des Stoffs auf Volumverhältnisse sich reduzieren, haben dennoch auch in der Malerei eine gewisse Bedeutung bezüglich der Anordnung und Gruppierung des zuerst räumlich zu denkenden Gesamtentwurfs. Denn da es sich dabei um die perspektivische Darstellung eines aus heterogenen Elementen bestehenden organischen Ganzen handelt, dessen Träger die künstlerische Idee ist, so müssen notwendig auch

organische Gesetze die Anordnung der Teile zum Ganzen beherrschen. Diese bezieht sich aber naturgemäfs auf die wirklichen Massen der dargestellten Körper. Das Prinzip der Symmetrie und Harmonie ist somit dem allgemeineren vom Gleichgewicht der Massen untergeordnet. Ohne einen Schwerpunkt, um welchen die Teile sich gleichmäfsig gruppieren, sei er nun materiell oder nur in der Idee vorhanden, sind auch die Anforderungen der Schönheit in der Kunst nicht zu befriedigen. Nur ist das Gleichgewicht in diesem Sinne allgemeiner aufzufassen, sofern die mitwirkenden Faktoren nicht nur räumliche oder solche, die durch Licht und Farbe erzeugt werden, sondern auch rein geistiger Natur sein können.

An alle die erwähnten Proportionen, soweit sie die Kunst benutzt, ist in erster Linie die Forderung der Einfachheit zu stellen, damit das Auge sie als solche, namentlich da, wo sie einen Rhythmus andeuten, sofort erkennt. Die einfachste von allen Proportionen ist aber offenbar die, wo sich nur ein Glied als unabhängig, die übrigen als aliquote Teile desselben darstellen; eine Form, die in der Natur wohl kaum zu finden. Demnächst am einfachsten ist die, welche anstatt eines rationalen ein irrationales Verhältnis aller Glieder zum ersten unabhängigen Gliede festsetzt, wie es dem goldenen Schnitt entspricht.[1] Bei der harmonischen Proportion bleiben dagegen zwei Glieder vollkommen unabhängig von einander. Darum ist dieselbe natürlich für das Auge weit schwerer zu erkennen und es bedarf dazu besonderer Hülfsmittel, wie sie sich z. B. durch die Einteilung des perspektivischen Quadratnetzes bieten, wo die, auch nach der Breite abgetragenen Mafseinheiten die perspektivische Verjüngung nach der Tiefe als harmonischen Teilungsrhythmus zum Bewusstsein bringen. Dagegen hat die harmonische Teilung gegen den goldenen Schnitt den Vorzug für die praktische Anwendung, dass sie sich leicht von einer zur anderen Linie oder von Linien auf Winkelgröfsen und umgekehrt nach den Prinzipien der Projektivität übertragen lässt. Ein rein imaginärer Vorzug aber würde der Umstand sein, dass sich diese Teilung durch rationale Zahlengröfsen, die sectio aurea dagegen nur irrational sich ausdrückt; denn das Auge schätzt nur die Gleichheit oder Ungleichheit zweier Nachbarverhältnisse, ohne sich um deren absoluten Zahlenwert zu kümmern. Ebensowenig kann man ferner sagen, dass den organischen Gebilden, Pflanzen, Tieren, insbesondere dem menschlichen Körper ein bestimmtes Gesetz von der Natur imprägniert sei, demgemäfs sich alle Teile in rationalem Verhältnis zu einer dem Körper immanenten Einheit, dem Modulus gestalten. Ein solcher könnte sich überhaupt nur auf die festen Teile beziehen, da im Übrigen nicht nur in den verschiedenen Lebensaltern, sondern auch bei jeder Bewegung, jedem Stellungswechsel die Verhältnisse der beweglichen Teile sich ändern. Die Proportionen haben also, soweit auf das Skelett bezüglich, eine gewisse konstruktive, aber keineswegs eine organische Bedeutung, welche das natürliche Bildungsgesetz als solches repräsentiert. Damit soll

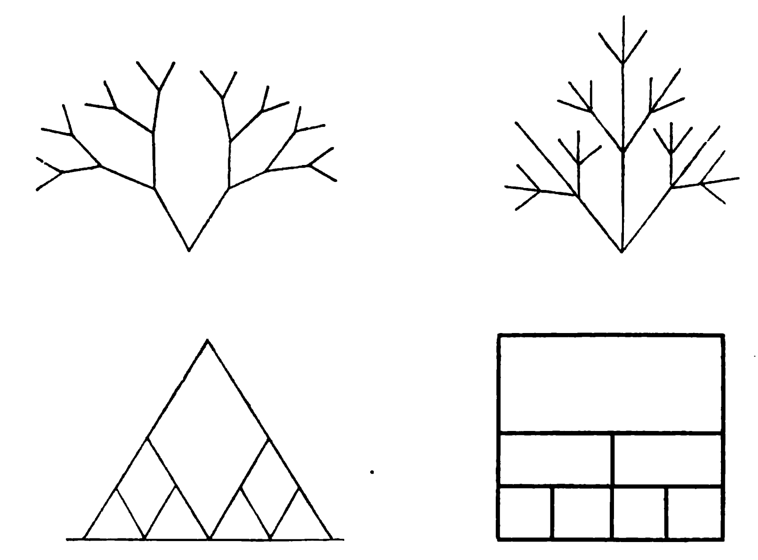
---

[1]) Betrachtet man allgemein eine durch Addition oder Subtraktion je zweier aufeinanderfolgender Glieder gebildete Reihe von der Form:

$$a,\ b,\ a+b,\ a+2b,\ 2a+3b, \ldots$$

so ergiebt sich, wie oft man auch daraus neue Reihen durch Subtraktion je zweier folgender Glieder bildet, stets wieder die ursprüngliche Reihe nur jedesmal um ein Glied nach rechts verschoben. Dies entspricht aber einem allgemeinen organischen Naturgesetz, wie es der Pflanzenwuchs zeigt, wo jeder Ast zwei neue erzeugt, derart, dass die Summe ihrer Querschnitte gleich dem Querschnitt des erzeugenden ist. Analoges gilt natürlich auch, wenn mehr als zwei Nebenäste von einem Hauptaste ausgehen.

freilich nicht die Nützlichkeit praktischer Messungen und anatomischer Studien, wie sie Albrecht Dürers Traktat enthält, verkannt, noch in Abrede gestellt werden, dass die Kunst bei gründlicher Kenntnis der Körperverhältnisse sich sogar Abweichungen von der Natur in dem Sinne erlauben darf, wie sie bei der Venus von Melos sich finden, um die Gesetzmäſsigkeit der Formenbildung deutlicher zu markieren. Aber dennoch würde der Künstler in erster Linie sein Hauptaugenmerk stets auf das organische Bildungsgesetz, in zweiter erst auf die mathematischen Verhältnisse als solche zu richten haben, die sich aus jenen, gleichsam nur als Korollar ergeben, anstatt, wie es meist geschieht, von letzteren aus die Gesetze des Organismus folgern zu wollen. Die rein geometrischen Verhältnisse lassen sich nämlich in unendlich vielfacher Weise darstellen, je nachdem man sie z. B. auf die Hauptaxe des Körpers, oder, was für das Resultat ganz gleichgiltig, auf andere Richtungen als Koordinatenaxen bezieht, so dass unter Umständen das letztere in einer Form auftritt, welche das indirekt darin ausgesprochene organische Grundprinzip selbst dem Sachkundigen verhüllte oder nur mit Mühe erkennen lässt.



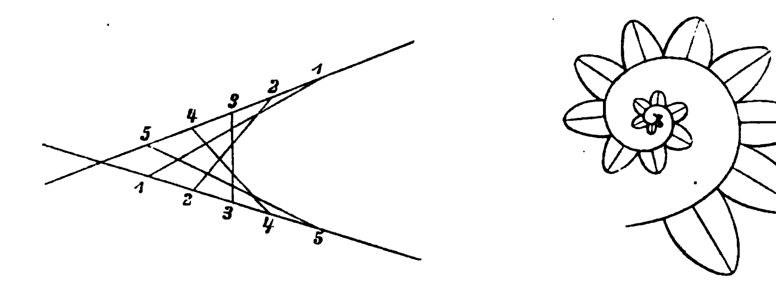
Die Form einer Baumkrone ist z. B. mathematisch als Paraboloid bestimmbar, und es genügen zu ihrer Bestimmung nur wenig Messungen. Allein über die natürliche Entstehungsweise dieser Form giebt das so erhaltene Resultat keine Auskunft. Da aber der Künstler, um im Sinne der organischen Natur zu schaffen, die Entstehungsweise ihrer Formen in erster Linie kennen muss, so kann ihm auch das mathematische Resultat als solches nicht genügen. Dieses organische Gesetz, dessen einfachste Formen sich in den Pflanzen und niedrigsten Tiergattungen, wie beispielsweise in den folgenden, darstellen, beschränkt sich in der Natur keineswegs bloſs auf das Einzelne, sondern gilt in allgemeinerem Sinne auch für ihre Gesamtheit.

Rein geometrisch betrachtet, lässt sich das Prinzip des Organismus, aus dem Einfachen das Kompliziertere zu entwickeln, etwa folgendermaſsen interpretieren. Betrachtet man eine beliebige Kurve, beispielsweise eine Parabel, so kann diese auf mannigfache Art etwa durch Drehung und gleichzeitiges Wachstum einer geraden

Linie erhalten werden; aber nur die nebenbei verzeichnete Entstehungsweise durch Verbindung der entsprechenden Endpunkte gleicher linearen Elemente *11, 22, 33,* ... kann als organisch gelten. Ein anderes Beispiel giebt Albrecht Dürer in seiner Geometrie, wo die Art der Konstruktion zugleich das organische Entwickelungsgesetz der spiralförmigen Blattranken bezeichnet.

Je komplizierter natürlich die Form, wie bei den höher organisierten Gebilden, um so schwerer ist auch das Gesetz des Organismus zu erkennen. Dennoch werden sich dem, welcher sie aufsucht, in allen Naturprodukten organische Gesetze zu erkennen geben, mathematische jedoch nur ausnahmsweise. In der That treten bei den Erzeugnissen der Pflanzen- und den meisten der Tierwelt die Proportionen entschieden in den Hintergrund.

Die Art, wie die Kunst die Gesetze des Organismus angewendet hat, ergiebt sich am einfachsten in der Architektur. Ebensowenig wie das späte Mittelalter dem Organismus des gotischen Stils das geometrische Prinzip des Vertikalismus ungestraft



hat substituieren können, welches sich nur als Accidenz des organischen Wachstumsprinzips ergiebt, das in Verbindung mit dem Gesetz vom Druck und Gegendruck die gotischen Dome erschuf, ebensowenig wird der Künstler und Kunstkenner das Wesen des hellenischen Tempelbaus im Horizontalprinzip anstatt in der organischen Wechselwirkung der tragenden und getragenen Elemente erkennen, welche die Schönheit und Regelmäfsigkeit der Proportionen als notwendige Folge von selbst ergiebt.

Dass in der That das geometrische Formgesetz niemals für sich allein organische Gebilde zu erzeugen vermocht hat, zeigt am deutlichsten der Vergleich mit der Renaissance, welche sicher in Bezug auf Schönheit der Verhältnisse dem hellenischen Altertum nicht nachsteht, und gleichwohl so weit von der organischen Einheit des letzteren entfernt bleibt. In der Malerei werden natürlich diese Verhältnisse nicht nur durch die Mannigfaltigkeit der zu verbindenden Objekte, sondern auch durch die perspektivische Ansicht erheblich modifiziert, wobei sich Gröfsen- und Richtungsverhältnisse gleichzeitig ändern. Je nach der Wahl des Standpunktes kann demnach die Gesamtidee nicht nur, sondern auch der organische Zusammenhang der Teile mehr oder weniger deutlich ausgedrückt werden. Als vorzugsweise klare organische Gliederung kann man es beispielsweise bezeichnen, wenn Raphael in seiner Schule von Athen die Vertikalen der Halle benutzt, die Figurengruppen nach architektonischem Verhältnis zu gliedern. Ohne diese Halle würde das Bewusstsein der Gesetzmäfsigkeit jener Gruppenordnung dem Beschauer unmöglich erzeugt werden. Die grofse Bedeutung des Augenpunktes bei der rhythmischen Gruppierung des Entwurfes haben

schon die alten Meister der Renaissance erkannt[1]) und denselben vielfach als Schwerpunkt für die Massenanordnung in dem vorher angedeuteten Sinne angewandt.

Hinsichtlich dieser Massenanordnung sei hier eine für den Künstler vielleicht praktisch brauchbare Bemerkung nicht unterdrückt Die Aufgabe, Massen gegen einander abzuwägen, führt nicht selten zu dem Problem, aus gegebenen oder beliebig angenommenen Körperverhältnissen die entsprechenden linearen, z. B. aus den Volumverhältnissen zweier Kuben, die ihrer Seiten abzuleiten, während der umgekehrte, theoretisch leichtere Fall in der Praxis gewöhnlich nicht vorkommt. In der That finden wir die Gelehrten des XVI und XVII Jahrhunderts mit Lösung solcher Probleme beschäftigt, die allerdings Pacioli noch fremd sind. Tartaglia aber, sein Kritiker, hat in seinem »General-Traktat« das Problem der Verdoppelung des Kubus oder die Aufgabe, aus der Seite eines Kubus die eines solchen von doppelten Volumen zu bestimmen, gelöst, indem er die Aufgabe auf die einfachere reduziert, zu zwei Linien a, b die mittleren Proportionalen x, y zu finden, derart, dass sich verhält $a : x = x : y = y : b$. Mit der Lösung dieses Problems ist dann zugleich die Seite desjenigen Würfels zu finden, welche einem beliebigen Vielfachen des anderen Würfels angehört, und da alle übrigen Körper sich durch Kuben ausdrücken lassen, so kann für eine Reihe ähnlicher Körper auch das Verhältnis ihrer Seiten aus denen der Volumina abgeleitet werden.

Über die Massenverhältnisse hinaus aber erstreckt sich, nach dem Standpunkt der heutigen Wissenschaft, die mathematische Bestimmung nicht, da weder die Lichteffekte in ihren verschiedenen Nüancen, noch weniger die der Farben in ihren relativen Eindrücken auf das Auge genügend erkannt worden sind.

Aufs engste verbunden mit den Proportionen sind die Prinzipien der Mechanik, welche jene unter Umständen geradezu bedingen: In der That hat Lionardo auch ihre Bedeutung keineswegs unterschätzt und kommt oft und eingehend bei Diskussion der Proportionen auf sie zu sprechen. Wesentlich sind es auch hier die von den Arabern aus dem Altertum übertragenen Lehren, welche für die Zwecke der Kunst herangezogen werden. Die Gesetze des Schwerpunktes auf Grund der Hebelprinzipien spielen die vornehmste Rolle. Er wendet sie in der mannigfachsten Weise nicht nur beim Gleichgewicht der menschlichen Figur, sondern auch bei Tieren und Pflanzen an, auf letztere z. B. in No. 847, wo er das Ausbiegen der Baumstämme in Folge gestörten Gleichgewichts bei ungleich ansetzenden Ästen erklärt. Die Bedingungen der Unterstützung des Schwerpunktes in der stabilen und labilen Gleichgewichtslage, die verschiedenen ruhenden Stellungen und ihre Anwendung in der Kunst diskutieren verschiedene Nummern, insbesondere 175 und 315. Die Bewegungen des Menschen werden auf die vier Gelenke: das Hals-, Rumpf-, Knie- und Fuſs-

---

[1]) Vgl. darüber Armennini: »de veri precetti della pittura«, der sich folgendermaſsen ausspricht: »Habbiasi cura bene che la figura et altre cose sian poste in modo che sfuggano secondo il punto centrico et la intersecatione delle linee: ma questo punto si sia avvertito di non lo porre di modo che: Tempj et le prospettine che vi entrano non parano che ruvinino altro in giu, il che accade ogni volta che egli è posto senza ragione troppo basso et senza hanerli sguardo.«

Armennini tadelt Leonbapt. Alberti, dass er den Augenpunkt zu tief lege, nämlich in die Augenhöhe des stehenden Mannes, und will ihn in der Höhe vom Kopf eines vor dem Bilde stehenden Menschen haben, was nach seiner Bezeichnung einen Grad Unterschied macht.

gelenk, reduziert, und überhaupt acht Zustände der Ruhe und Bewegung unterschieden, zwischen denen jedoch eine Menge Modifikationen denkbar ist. Von streng mathematischer Berechnung des Schwerpunktes am menschlichen Körper in seinen verschiedenen Lagen, insbesondere bei dem Maximum der Biegung und der Veränderung der aufrechten Stellung, ist nicht die Rede, obwohl sie ohne jede Schwierigkeit wäre, sobald man der Berechnung statt der natürlichen Körperform eine angenäherte, von ebenen Flächen umgrenzte, zu Grunde legt, wie sie unter den Zeichnungen von Albrecht Dürer sich finden. Hiernach wurden beispielsweise bei einer aufrechtstehenden normalen Figur von 7,9 Kopflängen Totalhöhe der Schwerpunkt um 4,22 Kopflängen über der Fufssohle gefunden.

Die Lage des Schwerpunktes spielt bekanntlich in der Skulptur eine grofse Rolle, insofern, als oft da, wo Elastizität und Muskelkraft der Gliedmafsen in der Wirklichkeit als Träger auftreten, das spröde Material des Marmors in Folge der gröfseren Schwere, deren Druck die Kohäsion der Teile nicht immer zu überwinden vermag, als Last auftritt und oft da einer Stütze bedarf, wo die darzustellende Bewegung damit in Widerspruch steht. Anderes wieder, was dazu dienen soll, die Idee des Stützens zu vergegenwärtigen, trägt aus demselben Grunde dazu bei, den Druck der darauf ruhenden Last um so unnatürlicher erscheinen zu lassen. Für den ersten Fall können fast die meisten antiken Statuen als Beleg dienen. Selbst beim Apoll von Belvedere sehen wir den rechten Arm, der scheinbar einer Stütze weit weniger bedurft hätte, als der mit der schweren Chlamys belastete ausgestreckte linke, durch den Palmenstamm getragen. Die wunderbar feine Abwägung der mechanischen Verhältnisse jedoch, worin das Altertum noch heute als unübertroffenes Vorbild dasteht, macht es möglich, dass wohl Niemand auf den Gedanken kommen wird, der linke Arm werde unter dem Druck der marmornen Last zusammenbrechen. Was den entgegengesetzten Fall betrifft, so braucht kaum an die heutzutage in missverstandener Weise der Antike nachgeahmten Giganten erinnert zu werden, auf deren Schultern der Architekt nicht blofs einzelne Portale, sondern Reihen von Etagen übereinander zu türmen keinen Anstand nimmt, welche indes, weit entfernt, übernatürliche Kräfte vorzutäuschen, dem Beschauer das Gefühl des unter der unnatürlichen Last Erliegens erzeugt.

Wie ganz anders verkörpern — der Karyatiden des Erechtheions nicht zu gedenken — die Atlanten des Zeustempels von Akragas den gleichen Gedanken!

Rücksichten auf das Material als solches fallen in der Malerei natürlicherweise weg. Doch können auch da genug Fälle eintreten, wo der Künstler die Lage des Schwerpunktes entweder experimentell, oder wo dieses nicht möglich, durch angenäherte Berechnung zu bestimmen im Stande sein muss. Dies ist z. B. der Fall bei schwebenden Figuren oder in dem von Lionardo in No. 430 besprochenen Falle einer sich gegen den Wind bewegenden Gestalt. Es findet sich in diesem Falle durch einfache Berechnung, wenn der Winddruck z. B. dem zehnten Teile des Körpergewichts gleichgesetzt wird, dass sich die Figur um ppt. 13° 48′ gegen die Vertikale nach vorne wird überneigen, ohne vornüber zu fallen, während diese Neigung ohne den Windstrom nur 8° 5′ beträgt.[1]) Ein anderer, ebenfalls hierher gehöriger Fall befindet sich allerdings nicht im Malerbuche, sondern in einem bis jetzt noch unveröffentlichten Traktat Lionardo's über den Vogelflug.[2]) Er bezieht sich auf die Ge-

[1]) Vgl. die Anmerkung auf p. 183.

[2]) Die Einsicht dieses Traktates verdankt Verfasser dieses der Gefälligkeit des Grafen Manzoni zu Rom, der ein, freilich verstümmeltes Manuskript desselben besitzt.

schwindigkeit des Fluges nach einer, die Schwere kreuzenden Richtung, welche No. 435 des Malerbuchs mit Recht auf die Gröfse der in der fraglichen Richtung stattfindenden Komponente der Bewegung zurückführt. Dabei handelt es sich ebenfalls zugleich um eine solche Lage des Vogelkörpers, dass die Resultante des Luftwiderstandes vor den Schwerpunkt trifft, weil entgegengesetzten Falles der Vogel sich überschlagen würde.

Von sonstigen mechanischen Wirkungen behandelt Lionardo im Malerbuch besonders die Stofskraft, deren Wirkung ganz richtig nach Masse und Geschwindigkeit der Stofsbewegung geschätzt wird. Er giebt in dieser Hinsicht den Vorzug mehr den durch Torsionselastizität der Muskeln erzeugten Wirkungen, welche, wie beim Speerwurf No. 278, 279, 348, 392 u. s. f., zur Anwendung kommt, als der durch die Wucht des Körpergewichts durch einfaches Vorschnellen erzielten Kraftäufserung. Fast sämtliche in den heutigen Lehrbüchern der plastischen Anatomie enthaltenen Probleme sind im Malerbuch enthalten und nach dem Prinzip der Hebelkraft gelöst. Exakte Beweise sind allerdings auch hier nicht beigebracht, obgleich sie, wie z. B. in No. 316, ohne die geringste Schwierigkeit sich ergeben würden.

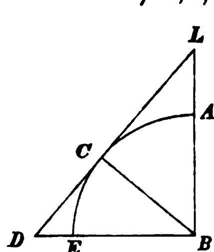
Bei Kräften, deren Gröfse nicht unmittelbar gemessen werden kann, schliefst Lionardo gelegentlich von gleichen Wirkungen auf gleiche Ursachen, im Übrigen wird über die Intensitätsverhältnisse, das Maximum der Muskelkraft in ihren verschiedenen Wirkungen wenig gesagt, selbst empirische Resultate nicht gegeben.

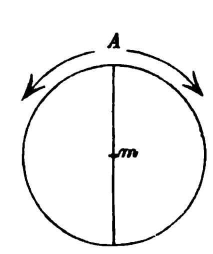
Die Wirkungen der allgemeinen Attraktion waren als solche Lionardo natürlich unbekannt. Selbst über das Wesen der Schwerkraft ist er noch völlig im Unklaren. Dies zeigt sehr deutlich No. 306, wo es heifst, dass bei rascher Bewegung eines Pferdes die Last nur von einer auf die andere Seite hinüber- und herübergeworfen werde, weil dieselbe in Folge der Trägheit von selbst die ihr mitgeteilte Vorwärtsbewegung auch ohne Stütze verfolge. Die Meinung lässt sich nur dadurch erklären, dass Lionardo annimmt, die Schwere könne innerhalb der kurzen Zeit, wo die Last von einer zur anderen Seite geworfen wird, noch keine Wirkung geäufsert haben, wie ja in der That, je rascher die Gangart, je kürzer also die Fallzeit, um so weniger hoch die Last aufwärts geworfen zu werden braucht.

Von den durch die innere Struktur, d. h. die Lagerung der Moleküle, bedingten mechanischen Kräften wird im Malerbuch, wie erwähnt, nur die Elastizität, sofern sie sich in den Bewegungen der Menschen und Tiere offenbart, eingehender besprochen. Das Hauptgesetz ihrer Wirkung ist in den Nummern 313 und 314 zusammengefasst, und besteht darin, dass die eingebogene Seite sich um ebensoviel verkürzt, wie sich die entgegengesetzte verlängert, während die Mittellinie unverändert bleibt. Vor Allem wichtig ist ihm die Wirkung der Torsionselastizität, sofern sie sich in mannigfachster Art mit anderen Kräften kombiniert. Doch ist gelegentlich auch von der blofsen Biegungselastizität und deren Maximum die Rede. Die stärkste Biegung der Oberarme nach vorn wird No. 346 durch ein gleichseitiges Dreieck, die nach auswärts durch ein Quadrat gegeben. Von Kontraktionselastizität liefert No. 401 ein Beispiel durch den Sprung, den Lionardo sich durch das Strecken dreier Winkel im Fufs-, Knie- und Hüftgelenk erklärt, so dass sich die Geschwindigkeiten des Emporschnellens der bezüglichen Körperteile wie 1 : 2 : 3 verhalten, da sich die Bewegung von unten nach oben offenbar verstärken muss.

Die flüssigen und gasförmigen Körper sind, mit Ausnahme der atmosphärischen Luft, nur in einzelnen Problemen näher untersucht. Kapillarität und Endosmose, die beiden Hauptfaktoren des Pflanzen- und tierischen Organismus, werden zwar in

ihrer Bedeutung als solche nicht ausdrücklich genannt, doch zeigen Lionardo's Beobachtungen, insbesondere die schon zitierte No. 839, dass er ihre Wirkungen im Ganzen richtig zu beurteilen weifs. Die Luft kennt er als eine ponderable Masse, deren Dichtigkeit nach oben hin abnimmt. Sie ist jedoch in bedeutender Höhe so schwer, dass nach No. 926 die Wolken auf ihr wie auf einer Wasserfläche schwimmen. Diese verschieden dichten Gasmassen sieht er, als denselben Gesetzen wie feste Körper unterworfen an. In No. 470 wird u. A. die Richtung einer aufsteigenden Rauchsäule unter Einwirkung eines horizontalen Windstromes dem Gesetze vom Parallelogramm der Kräfte gemäfs diskutiert. Sogar der Luftwiderstand wird, wie erwähnt, in No. 430 in Betracht gezogen, und nicht nur auf die Luft, sondern auch auf die imponderable Masse des Lichtäthers, wendet Lionardo seine mechanischen Prinzipien an. Denn ohne die Natur desselben als elastisches Fluidum zu kennen, leitet er aus dem Gesetz des elastischen Stofses, genau der heutigen Anschauung gemäfs, die Wirkung und Intensität desselben ab. — Eine eigene Art von Bewegungsproblemen ergiebt sich aus seinen Untersuchungen über die Veränderungen von Licht und Schatten bei Bewegung des Leuchtenden, oder des beleuchteten Objekts. Er wendet diesen Bewegungen, die sich noch dadurch vervielfältigen lassen, dass auch der Körper sich bewegt, welcher den Schatten auffängt, eine besondere Aufmerksamkeit zu. Die Bewegung kann durch Drehung oder Ortsveränderung geschehen. Der erste Fall wird in No. 721, jedoch nur ganz allgemein behandelt, wo der schattenwerfende Körper *AB* bei der Drehung um *B*, von *L* aus beleuchtet, anfangs successive wachsende Schatten wirft, bis er in die Lage *B C* kommt, wo das Maximum eintritt. Von da nehmen sie bei weiterer Drehung wieder ab bis *B E*. Der andere Fall wird durch zwei Beispiele vertreten. Das einfachere, No. 593, bezieht sich auf die Bewegung des beleuchteten Punktes parallel zur schattentragenden Wand. Die Geschwindigkeiten jenes sowie seines Schattens verhalten sich in diesem Falle wie die bezüglichen Augenabstände. Der andere Fall, No. 575, betrachtet das Verhältnis der Geschwindigkeiten, wenn sich der beleuchtete Punkt in schiefer Richtung zur schattentragenden Wand bewegt. In diesem Falle ist die strenge Lösung des Problems etwas komplizierter, doch nach den Regeln der Analysis ohne Schwierigkeit.[1]) Diese wenigen Fälle seien hier als Beispiele genügend, um anzudeuten, wie reich an fruchtbringenden Ideen auch in dieser Hinsicht der Traktat, selbst in seiner jetzigen Verstümmelung, für denjenigen sich erweisen würde, der dieselben herauszulesen versteht. Weniger allerdings bezieht sich dies auf die übrigen Teile der Physik, die derselbe nur einseitig ins Auge fasst. Doch ist u. A. der Meteorologie ein ganzer Abschnitt gewidmet. Auch hier zeigt sich, trotzdem dieser ganze Wissenszweig erst neuerdings als solcher gilt, und jedenfalls zur Zeit der Renaissance noch jeder theoretischen Grundlage entbehrte, in Lionardo's einfachsten Bemerkungen sein wunderbares Kombinationstalent, so z. B., wie er in No. 919 die Bewegung eines Getreidefeldes im Winde derjenigen der Wasserwellen vergleicht, und damit jenes fruchtbringende Prinzip berührt, welches die neuere Physik so erfolgreich auf die Erscheinungen der Akustik, Optik und Elek-





[1]) Vgl. Anmerkung p. 183.

trizität übertrug. Anderes freilich, wie z. B., was er in No. 928 über die Fortpflanzung der Meereswellen sagt, deren Entstehung Lionardo aus der Kugelgestalt der Wasserfläche folgert, widerspricht der Natur, denn glitten die Wellen von *A* aus wirklich zu beiden Seiten herab, so wäre die Kugelgestalt nicht die Niveaufläche, sondern es müsste sich als solche eine andere ergeben.

Auch von der Wolkenbildung ist gelegentlich die Rede, doch hat Lionardo darin ebensowenig das Richtige getroffen. Den Grund der Bildung von Massengewölk aus leichten Dunstwolken erkennt er zwar im Wechsel der Temperatur. Statt aber zu sagen, dass die Bläschen durch die Kälte zu Regen kondensiert werden, sucht er die Erscheinung daraus abzuleiten, dass die, durch die Dunstwolke ergossene Wärme, die er beiläufig als etwas Materielles ansieht, sich bei der Berührung mit der kalten umgebenden Luft nach dem Centrum zurückzöge, wohin ihr dann die Feuchtigkeit des Randes folge. Bei dieser Gelegenheit entsteht aber ein leerer Raum, in den nach dem Prinzip vom horror vacui die umgebende Luft nachströmen muss. Dadurch erklärt sich Lionardo auch die weitere Erscheinung, dass bei jeder Bildung von Massengewölk, also vor jedem Regen, und ebenso nach dessen Aufhören Wind entsteht.

Hiermit sind die wesentlichsten Ideen und Probleme, welche das Malerbuch enthält, wenn auch nur in allgemeinen Umrissen, angedeutet. Es würde nun freilich sehr fehlgegriffen sein, danach allein sich einen Rückschluss auf Lionardo's theoretische und praktische Anschauungsweise zu erlauben. Denn in verschiedenen seiner sonstigen Traktate wird nicht nur eine Reihe der hier ganz oberflächlich vorgeführten Fragen weit eingehender und erschöpfender behandelt, sondern auch viele neue, im Malerbuche nicht berührte Probleme besprochen, die ganz neue Seiten seines Wissens und Könnens bekunden.

Allein das Vorstehende musste von einer allgemeineren Charakteristik um so mehr Abstand nehmen, als bereits die Fülle des im Malerbuch selbst Enthaltenen so grofs ist, dass bei einigermafsen gründlicher Diskussion die kurze Relation zu einem umfangreichen Traktate anschwellen würde. Das Vorherige hat sich daher auf die Hauptpunkte beschränkt, welche Künstler und Kunstfreunde gleichzeitig interessieren und zugleich als allgemeine Grundprinzipien Lionardo's anzusehen sind. Die Art, wie er diese an sich so einfachen Grundsätze anzuwenden und für die Zwecke der Kunst nutzbar zu machen versteht, zeigt, wie mit noch so mangelhaften Mitteln der wahrhafte Genius das Richtige zu finden weifs. Wenn man dabei freilich auf die heutigen Naturwissenschaften blickt, deren Umfang die Fortschritte unserer Zeit in einer Weise ausgedehnt, dass es selbst dem Fachmanne schwer wird, ihre von Tage zu Tage durch neue Entdeckungen sich erweiternden Gebiete zu beherrschen, in allen auf dem Laufenden zu bleiben, so wird man um so weniger an den ausübenden Künstler die Anforderungen in dieser Richtung zu hoch stellen dürfen, die bei weitem mehr Zeit und Studium absorbieren, als die heutige Art der Kunstübung gestattet. Dennoch wird, wer die von Lionardo angestrebte Richtung sich zu eigen machen, seine Winke richtig verstehen und mit Erfolg in seinem Sinne künstlerisch thätig sein will, sich früher oder später entschliefsen müssen, jene Lücken, welche die gegenwärtige Erziehung des künstlerischen Nachwuchses auf wissenschaftlichem Gebiete zurücklässt, durch anderweites Studium auszufüllen, und sich nicht länger der Einsicht verschliefsen, dass auch das gröfste Genie, um ganz zu sein, wozu es sein Beruf bestimmt, der wissenschaftlichen Fundamente nicht entbehren kann.

Anmerkung. Obgleich die Gröfse der terrestrischen Strahlenbrechung für gewöhnlich so unbedeutend ist, dass sie kaum in Betracht kommt, so dürfte es dennoch für die Beurteilung des Künstlers in einzelnen Fällen nicht ohne Interesse sein, einen ungefähren Mafsstab zu haben. Die Schwierigkeit dieser Beurteilung liegt bekanntlich darin, dass es der Physik bis jetzt nicht gelungen, ein allgemeines Gesetz für die Abnahme der Dichtigkeit mit zunehmender Höhe der Atmosphäre zu ermitteln. Der einfachste Fall würde der sein, wo beide Gröfsen einfach umgekehrt proportional gesetzt werden. In diesem Falle würde allerdings die Entfernung r vom Mittelpunkt der Erde aus gerechnet, für $r = o$ der Wert der Dichtigkeit $\rho = \infty$ folgen. Da jedoch die Atmosphärenhöhe im Vergleich zum Erdradius nur eine sehr dünne Schicht repräsentiert, so kann man für den vorliegenden Zweck, das unter dieser Annahme erhaltene Resultat, als angenähert richtig ansehen, sofern es sich dabei nur um die Beurteilung der Veränderung und nicht um Absolutwerte der Refraktion handelt. In der künstlerischen Praxis werden wohl hauptsächlich die Fälle von Interesse sein, wo die Objekte nur unter geringem Gesichtswinkel gegen den Horizont erscheinen, wie denn auch Lionardo die Gipfel entfernter Berge hinsichtlich ihrer Erscheinung bei verschiedener Dichtigkeit der Luft untersucht. Die folgende Tabelle wurde daher unter Annahme einer Reihe von Objekten, die sämmtlich unter dem scheinbaren Neigungswinkel von 2° über dem Horizont erscheinen und um gleiche Distanzen successive vom Beobachter zurückweichen, annäherungsweise nach den Formeln für astronomische Refraktion berechnet. Es bezeichnen dabei h die wirkliche, h^1 die scheinbare Höhe, $\alpha^1 - \alpha$ die, durch die Refraktion bewirkte Veränderung des Gesichtswinkels, e die zugehörige Entfernung von Auge und Objekt.

e	h	h^1	$h^1 - h$	$\alpha^1 - \alpha$
7 km	267	267	0	0° 0′ 0′
15 »	538	542	4	» 10′
22,5 »	817	825	8	» 15′
30 »	1 105	1 118	13	» 20′
37,5 »	1 402	1 420	18	» 20′
45 »	1 708	1 730	22	» 20′
52,5 »	2 022	2 049	27	» 20′
60 »	2 347	2 378	31	» 20′
67,5 »	2 679	2 713	34	» 20′
75 »	3 020	3 058	38	» 20′

Obgleich diese Tabelle zu grofse Zahlenwerte liefert, weil das Dichtigkeitsgesetz, wie erwähnt, ein zu starkes Wachstum der Dichtigkeiten ergiebt, so giebt sich daraus doch vollkommen deutlich das gesuchte Gesetz zu erkennen. Denn die Zahlen $h^1 - h$ zeigen unter den gemachten Annahmen ein der Entfernung nahezu proportionales Wachstum und die Gröfsen $\alpha^1 - \alpha$ lehren, dass die Refraktionskurve für die von 1 bis 10 Meilen messenden Entfernungen nahezu eine grade Linie repräsentiert.

Ob und inwieweit diese Resultate praktisch nutzbar zu machen, insbesondere da, wo bei dunstiger Luft die optischen Täuschungen erheblichere Beträge annehmen, muss dem Praktiker anheimgestellt werden.

NEUE ERWERBUNGEN FÜR DIE ABTEILUNG DER CHRISTLICHEN PLASTIK IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN

MARMORRELIEF DER MADONNA AUS PALAZZO PAZZI VON DONATELLO. — GLASIERTER THONALTAR VON ANDREA DELLA ROBBIA. — MARMOR-STATUETTE DER MADONNA VON GIOVANNI PISANO. — BEMALTES HOLZKRUCIFIX VON ANDREA PISANO

VON W. BODE

Die ersten Monate dieses Jahres haben unserer Sammlung italienischer Originalskulpturen eine Reihe von Bildwerken zugeführt, welche dieselbe durch ihren Kunstwert wie durch ihre kunstgeschichtliche Bedeutung in sehr erfreulicher Weise bereichern und erweitern. Die Namen der Künstler, welche ich an die Spitze der folgenden Besprechung dieser Erwerbungen gestellt habe, erwecken hohe Erwartungen. Diese werden, wie ich glaube, durch die Kunstwerke nicht enttäuscht.

In einem früheren Jahrgang dieser Zeitschrift[1]) bin ich auf eine Gruppe von Madonnenreliefs, die namentlich in unserer Sammlung, teils in Originalen, teils in gleichzeitigen bemalten Stucknachbildungen, in ansehnlicher Zahl vertreten sind, näher eingegangen, um nachzuweisen, dass dieselben auf die Schule Donatello's zurückgehen. Eine Entscheidung der Frage, ob etwa die eine oder andere dieser Arbeiten auf Donatello selbst zurückgehe, wagte ich damals noch nicht zu treffen. Inzwischen hat sich die Zahl dieser Bildwerke in unserer Sammlung nahezu verdoppelt; unter den neuen Erwerbungen befindet sich ein gröfseres Marmorrelief, welches uns eine bestimmtere Lösung jener Frage an die Hand giebt, da wohl kein Zweifel daran aufkommen kann, dass dieses Bildwerk eine eigenhändige Arbeit Donatello's ist. Schon die Herkunft des Reliefs spricht für den Meister: dasselbe wurde nämlich für die Familie Pazzi gearbeitet, für welche Donatello die Kapelle von Santa Croce dekorierte und die jetzt im Hofe des Bargello aufgestellte grofse Fontana ausführte. Sowohl der Brunnen wie das Madonnenrelief befanden sich ursprünglich im alten Palazzo Pazzi; jener wird schon von Vasari im Garten neben dem Palast, dieses von Bocchi in der Hauskapelle erwähnt. Erst als Palast und Garten dem Neubau der Banca Nazionale weichen mussten, wurde der Brunnen leihweise im Hof des Bargello ausgestellt und das Madonnenrelief zunächst bei Seite geschafft, bis es im Anfange des vorigen Jahres, nach dem Tode der alten Marchesa Pazzi, von den Erben an einen jener in Italien nicht seltenen Signori, die unter dem Titel eines Liebhabers den Händler und Makler machen, verkauft wurde. Da der für den Käufer sehr vorteilhafte Handel bei meiner damaligen Anwesenheit in Florenz noch nicht ganz fest abge-

[1]) Jahrbuch 1884 S. 27 ff.

schlossen war, konnte ich das Original nicht sehen und musste meine Neugierde vor einem Abguss befriedigen. Der geforderte Preis war, wie fast immer bei diesen Herren, ein ganz übertriebener. Erst als im Sommer die saison morte die Kasse des betreffenden Herrn knapp und seine Anforderungen bescheiden gemacht hatte, und als in Folge dessen das Relief in die Hand des ersten und teuersten Händlers Italiens gekommen war, konnte das Stück in diesem Frühjahr etwa um den dritten Teil des ursprünglich geforderten Preises für unsere Sammlung erworben werden. Dass gerade in diesem Jahre sich der Erwerb eines solchen Stückes darbot, ist eine glückliche Fügung: denn wir stehen im Jubeljahre der fünfhundertjährigen Wiederkehr von Donatello's Geburtstag, zu dessen Feier das Berliner Museum bei der Be-



deutung seiner Sammlung italienischer Bildwerke wohl berechtigt ist. Der Erwerb einer eigenhändigen hervorragenden Arbeit des Künstlers ist aber gewiss die beste Art, wie unsere Sammlung sich an der Feier dieses Festes beteiligen konnte.

Die obenstehende Abbildung giebt über Komposition und Charakter des Bildwerks hinlänglichen Aufschluss. Dass dasselbe zu der Zahl jener Bildwerke, welche ich dem Kreise der Schüler und Nachfolger Donatello's aus dessen früherer florentiner Zeit zugewiesen habe, gehöre, fällt auf den ersten Blick in die Augen. Insbesondere steht es Donatello's einziger beglaubigter Komposition dieser Art, dem kleinen Flachrelief der Madonna im architektonischen Grunde eines der grösseren Bronzereliefs des Santo zu Padua, ganz nahe. Formen und Auffassung sind ganz die dem Donatello eigentümlichen. Die niedrige Stirn der Maria, welche ohne Einbiegung in die schöngeformte, gerade Nase übergeht, das tiefliegende Auge, das volle Kinn, das

gewellte Haar sind sämtlich Eigentümlichkeiten der früheren Zeit des Donatello, als derselbe noch unter dem unmittelbaren Einflusse seiner Studien nach der Antike stand. Die Herzlichkeit der Empfindung, verbunden mit der Grofsartigkeit in der Bildung der Gestalt der Jungfrau, die geschlossene, edle Wirkung der Komposition, die Kühnheit der Verkürzungen, wenn sie auch nicht alle geglückt sind, und die Einfachheit und Meisterschaft der Ausführung lassen, im Gegensatz gegen alle früher von mir aufgezählten Reliefs der gleichen Richtung, ebenso in der Ausführung wie in der Erfindung den grofsen Meister selbst erkennen. Einzelnes ist, in der Nähe gesehen, mehr angedeutet und nur mit wenigen sicheren Meifselhieben angelegt; so die Falten des weichen Kopftuches, die Haare des Kindes und die Fältchen der Hände. Dieser Umstand lässt auf eine dekorative Bestimmung schliefsen, mutmafslich auf die Aufstellung über einer Thür oder im Abschluss eines gröfseren Altares. Für eine solche hohe Aufstellung sprechen auch die Verkürzungen, die erst in einer gewissen Höhe ihre richtige Wirkung erhalten. Wie sehr Donatello in der Anlage wie in der Ausführung auf die Wirkung für den Platz arbeitete, wissen wir ja aus verschiedenen berühmten Beispielen und können es heute noch an seinen Statuen des Campanile studieren.



Unsere Sammlung besitzt, schon aus Waagens Erwerbungen in Florenz 1842, ein Marmorrelief, das in engster Beziehung zu dem Pazzi-Relief steht: das bereits früher besprochene Madonnenrelief aus Palazzo Orlandini, dessen Abbildung ich hier zum Vergleich noch einmal gebe. Die Auffassung der Gruppe, das klassische Profil der Maria, ihre Tracht, Zeichnung und Verkürzung der Hände sind dem neuerworbenen Relief aufs engste verwandt; das Kind ist sogar in jener Arbeit entschieden glücklicher, kindlicher in den Formen, naiver und ansprechender in Haltung und Ausdruck. Die Erfindung dieses Reliefs aus dem Besitz des Marchese Orlandini,[1]) werden wir daher gleichfalls dem Donatello zuschreiben dürfen. In der Ausführung macht sich aber ein grofser Abstand zwischen beiden Arbeiten bemerklich. Das Orlandini-Relief ist von fast übertriebener Sorgfalt der Durchbildung und Glätte der Politur, ohne dass die Formen sich recht runden und das Fleisch seine Weichheit, die Kleider stoffliche Wirkung bekommen hätten. Bei genauerer Betrachtung werden wir fast überall empfinden, dass die Ausführung, trotz der Sorgfalt, die darauf verwandt ist, hinter der Erfindung zurückbleibt, dass

---

[1]) Dasselbe ist vielleicht identisch mit dem von Vasari beschriebenen Madonnenrelief Donatello's im Palazzo Medici, denn die Orlandini standen in naher verwandtschaftlicher Beziehung zu den Medici. Auch scheinen verschiedene andere, gleichzeitig aus dem Besitz derselben Familie erworbene Bildwerke unserer Sammlung auf die Herkunft aus dem Mediceerpalast zu deuten.

derselben in den feineren Details wie in der Durchführung des Ohres, der Haare, des Halses, der Hände u. s. f. volles Verständnis der Natur abgeht. Zweifellos liegt hier die Arbeit eines Schülers nach einer Skizze oder einem Modell Donatello's vor. Darin bestärkt ein Blick auf das Pazzi-Relief. Wie rundet sich hier die Gestalt, wie richtig wirken die Verkürzungen, wie fein ist die Wirkung des Fleisches wiedergegeben, namentlich in der rechten Hand der Maria, wie locker ist ihr welliges Haar behandelt. Und doch mit wie wenig Mitteln ist dies erreicht, wie einfach und breit ist die Behandlung, wie sicher ist oft mit wenigen Meisselhieben die beabsichtigte Wirkung erzielt.

Wenn man sich recht deutlich überzeugen will, wie weit ähnliche handwerksmäfsig in der Werkstatt Donatello's ausgeführte Marmor-Bildwerke hinter solchen eigenhändigen Arbeiten des Meisters zurückstehen, so vergleiche man mit dem Relief aus Palazzo Pazzi das Madonnenrelief am Altartisch der Sakristei von San Lorenzo in Florenz. Auch die Madonnendarstellungen in den mit Michelozzo gemeinsam gearbeiteten Grabmälern im Battistero zu Florenz, in S. Angelo a Nilo zu Neapel und in Montepulciano sind daneben auffallend nüchtern und unbelebt. Sie gehören zweifellos selbst in der Erfindung dem Michelozzo an.

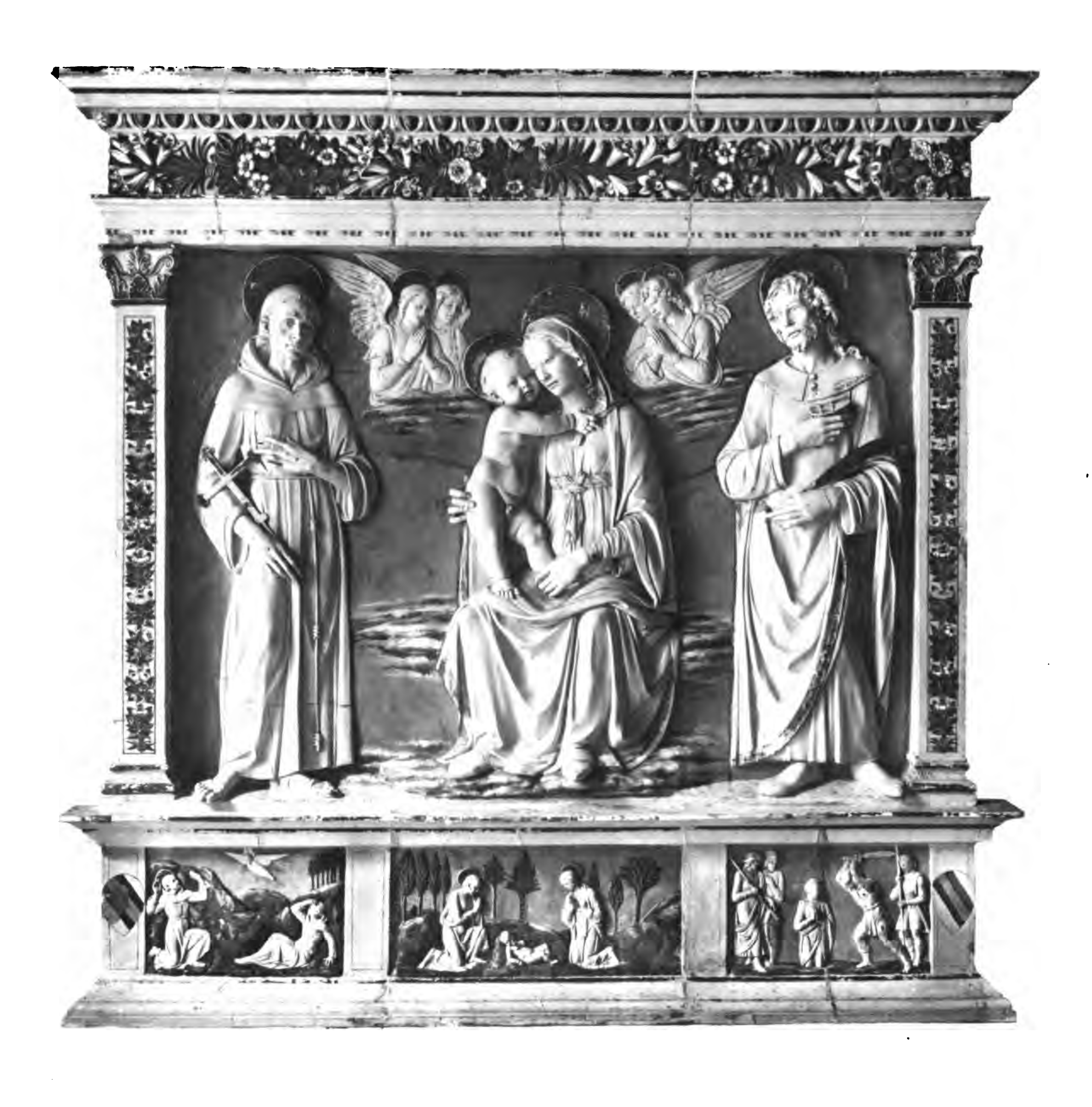
Nicht ohne Interesse ist auch die Einrahmung des Pazzi-Reliefs. Der Künstler denkt sich Maria an einer Fensternische stehend, deren Wände vertäfelt sind. Ähnliche Einrahmungsmotive kommen gerade bei Donatello häufiger vor, namentlich in den Bronzereliefs des Santo.

Ich habe oben das Pazzi-Relief mit dem kleinen Tondo der Madonna an einem der Bronze-Reliefs des Santo zusammengestellt. Soweit sich Grofses und Kleines, Marmor und Bronze, eigenhändige Ausführung und Schülerarbeit überhaupt vergleichen lassen, weisen beide Kompositionen andererseits doch Verschiedenheiten auf, die auf verschiedene Zeiten desselben Künstlers schliessen lassen. Der Charakter unseres Reliefs erscheint entschieden strenger und herber, aber auch gröfser und gewaltiger als die Paduaner Arbeiten. Wir haben also schon deshalb die Ausführung jedenfalls vor den Paduaner Aufenthalt (seit 1444) zu setzen; dieselbe wird aber wahrscheinlich wesentlich früher fallen. Dafür spricht, neben dem strengen Charakter der Auffassung und der Einfachheit und Gröfse der Gewandmotive, auch der Umstand, dass Donatello's Thätigkeit für die Familie Pazzi in die frühere Zeit des Künstlers fällt. Seine dekorativen Arbeiten an der Kapelle Pazzi werden um das Jahr 1420 zu setzen sein; und der Brunnen möchte, nach der Verwandtschaft seiner mageren Pflanzenornamente mit den Verzierungen des Verkündigungsreliefs in Sta. Croce, eher noch früher entstanden sein. Etwa gleichzeitig mit dem Brunnen wird also wohl auch die Entstehung des für denselben Ort gearbeiteten Madonnenreliefs anzusetzen sein.

Über eine zweite gleichzeitige und noch umfangreichere Erwerbung, den glasierten Thonaltar des Andrea della Robbia, habe ich in den »Amtlichen Berichten« (vgl. S. XXXV) das Nötige über Herkunft, Darstellung und Erhaltung kurz angegeben. Hier will ich, auf Grund des beigefügten Lichtdrucks, auf die Bedeutung des Werkes und das Verhältnis desselben zu anderen Arbeiten der Robbia-Werkstatt und insbesondere des Andrea eingehen. Die Scheidung der drei Generationen der



ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN



ANDREA DELLA ROBBIA

ALTAR IN BEMALTEM UND GLASIERTEM THON

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

grofsen Künstlerfamilie, die Charakteristik der drei Hauptmeister dieser verschiedenen Generationen: des alten Luca, des Andrea und des Giovanni della Robbia, endlich die Verteilung der meisten jener fast zahllosen Bildwerke in glasiertem Thon auf den einen oder anderen dieser Künstler habe ich früher wiederholt mehr oder weniger ausführlich behandelt und darf die Resultate, wie ich sie in den letzten Auflagen des »Cicerone« zusammengestellt habe, als allgemein anerkannt voraussetzen. Es bedarf daher hier keines besonderen Beweises dafür, dass der neu erworbene Altar unserer Sammlung nur ein Werk des Andrea della Robbia sein kann. Von Interesse aber bleibt die Frage, welcher Zeit die Arbeit angehört, sowie die damit nahegelegte allgemeinere Frage, wie weit können wir überhaupt die Entwicklung des Andrea in seinen zahlreich erhaltenen Werken verfolgen? Diese letztere Frage habe ich in jenen früheren Arbeiten nur nebenbei berührt. Auch Molinier, welchem übrigens unser neuer Altar nicht bekannt war, ist nicht näher auf dieselbe eingegangen.

Für die Datierung von Luca's glasierten Thonbildwerken haben wir einige wichtige Anhaltspunkte, namentlich durch die Urkunden über Bestellung und Zahlung der verschiedenen Arbeiten im Dom zu Florenz. Anders bei Andrea. Datierte Urkunden über die Ausführung von nachweisbaren Werken seiner Hand sind äufserst sparsam und beziehen sich obenein erst auf die spätere Zeit des Künstlers. Der Auftrag auf die Portallünette in der Vorhalle des Doms zu Pistoja vom Jahre 1505, die Bestellung einer ähnlichen kleineren Arbeit für die Opera des Doms in Florenz 1489 und die Angabe über die 1491 erfolgte Vollendung der Arbeiten in der Kuppel von S. Maria degli carceri in Prato: dies sind meines Wissens alle urkundlichen Belege für die Entstehung von noch erhaltenen Arbeiten des Künstlers. Für einige andere Werke lässt sich mittelbar die Zeit der Entstehung wenigstens mit Wahrscheinlichkeit feststellen. Die köstliche Portallünette eines Seitenthors des Doms zu Prato, an welcher die Jahreszahl 1489 angebracht ist, kann schon danach nur auf Andrea bezogen werden, da sein Onkel Luca damals bereits todt war und Andrea's Söhne noch Knaben waren. Die Begegnung des hl. Domenicus mit dem hl. Franz unter der Loggia an Piazza Sta. Maria Novella muss zwischen 1490, dem Anfang des Baues, und 1495, der Vollendung desselben, ausgeführt worden sein. In eine frühere Epoche des Künstlers lassen sich zwei seiner berühmten Altäre in Alvernia versetzen, die Altäre der Verkündigung und der Anbetung des Kindes; die Kapelle, mit welcher sie gestiftet wurden, trägt nämlich die Jahreszahl 1479.

Diese datierbaren Arbeiten bieten uns also den Anhalt für einen Zeitraum von etwa fünfundzwanzig Jahren der künstlerischen Thätigkeit des Andrea. Für die letzten beiden Jahrzehnte seines langen Lebens, nach der Vollendung der Lünette am Dom zu Pistoja, dürfen wir wohl kaum noch eine ausgedehnte Thätigkeit des Künstlers annehmen, zumal derselbe bereits verschiedene erwachsene, mehr oder weniger begabte Söhne in seiner Werkstatt beschäftigte. Dass er jedoch auch als betagter Greis noch umfangreiche Aufträge annahm und die Arbeit unter seinem Namen abgab, beweist eine Urkunde über den Altar in der Kirche zu Pian di Mugnone vom Jahre 1515. Wie aber steht es mit unserer Wissenschaft um die frühere Zeit von Andrea's Thätigkeit? Denn selbst bei der ältesten jener oben aufgezählten urkundlich nachweisbaren Arbeiten (um 1479) zählte Andrea bereits etwa 44 Jahre, stand also in der Blüte der Mannesjahre. Durch Vasari werden dem Künstler zunächst noch eine Reihe, meist sehr umfangreicher Altäre in Alvernia und Arezzo zugeschrieben; diese lassen sich durch den Vergleich mit den genannten beglaubigten und datierten Arbeiten meist gleichfalls in die mittlere Zeit seiner Thätigkeit

setzen. Aufserdem schreibt Vasari den berühmten Fries mit den Wickelkindern an der Halle der Innocenti dem Andrea zu. Wäre derselbe gleichzeitig mit dem Bau, den Brunellesco 1431 begann, so würde die Arbeit vom alten Luca herrühren und sogar noch ein Jugendwerk desselben sein müssen. Dem widerspricht der Charakter der Bilderwerke, die auf den ersten Blick den Andrea della Robbia als Künstler verraten. Auch lässt sich ihre Entstehung in etwas späterer Zeit sehr wohl mit der Baugeschichte des Hospitals vereinigen. Um das Jahr 1463 wurde dasselbe nämlich einem gröfseren Umbau unterworfen, als das Spedale della Scala damit verbunden wurde. Damals wird also frühestens jener Fries für die Fassade ausgeführt worden sein. Dass dies aber auch nicht viel später geschehen sein kann, dafür spricht der Umstand, dass schon seit dem Jahre 1466 das Institut durch schlechte Verwaltung in argen Vermögensverfall geriet, welcher Jahrzehnte lang anhielt. Dadurch wäre uns also, gegenüber den frühesten oben nachgewiesenen beglaubigten Werken des Andrea (1479) eine um etwa fünfzehn Jahre ältere Arbeit gesichert, welche Andrea im Alter von ungefähr 30 Jahren ausgeführt hätte. Gleichzeitig war auch der alte Luca noch mit ähnlichen Aufträgen beschäftigt; so gerade zwischen 1460 und 1466 mit der Decke der Grabkapelle des Kardinals von Portugal in San Miniato. Da nun Andrea bis zum Tode seines Onkels im Jahre 1481 in dessen Werkstatt blieb, so liegt die Vermutung nahe, dass mit dem zunehmenden Alter desselben die Ausführung und teilweise wohl selbst der Entwurf gerade dieser billigen Dekorationsarbeiten in glasiertem Thon dem in der Ausführung derselben besonders geübten Neffen zufiel. Die Aufträge mussten allerdings an Luca als den Inhaber der Werkstatt gerichtet werden; aber dass Andrea nach abgelegter Meisterprüfung noch etwa 25 Jahre hindurch als Gehilfe in dieser Werkstatt blieb, macht es zweifellos, dass er hier seinen Vorteil durch umfangreiche Beteiligung an den Aufträgen seines Onkels fand. Eine genaue Prüfung der urkundlich bei Luca bestellten glasierten Thonarbeiten und ein Vergleich derselben mit den Marmor- und Bronzebildwerken desselben einerseits und den beglaubigten Arbeiten des Andrea andererseits scheinen mir diese Annahme zu bestätigen. So zeigt das eine prächtige grofse Wappen aufsen an Or San Michele in den beiden nackten Engeln so auffallende Verwandtschaft mit den Kindern an den Innocenti, dass dasselbe dadurch als eine gleichzeitige Arbeit des Andrea aufser Zweifel erscheint. Auch die vier Tugenden an der oben genannten Decke der Kapelle des Kardinals von Portugal, die der gleichen Zeit angehören, verraten in ähnlicher Weise, wenigstens in der Ausführung, die Hand des Andrea; man beachte namentlich den schönen Profilkopf der »Mäfsigkeit« und die Behandlung der Stoffe mit ihren geschmackvollen schönen Langfalten, welche sich an den ältesten beglaubigten Arbeiten des Andrea ganz ähnlich wiederfinden. Dasselbe gilt von einem reizvollen Rundrelief der Madonna mit anbetenden Engeln zur Seite, das in der Akademie zu Florenz als »Maniera di Andrea della Robbia« aufgeführt wird. Die Verwandtschaft der Komposition mit der Lünette von San Pierino, die gleichen Verhältnisse der Figuren und die ähnlichen Engel lassen es nicht zweifelhaft erscheinen, dass die Erfindung der Werkstatt des Luca angehört. Die Behandlung des Gewandes, die Köpfe des Kindes und der Maria stimmen aber so sehr mit den ältesten Arbeiten Andrea's überein, dass ich diesem die Ausführung des Reliefs zuschreiben möchte. Die geringe Glasur und die mittelmäfsige Arbeit der Einrahmung lassen freilich vermuten, dass die Glasierung und Aufstellung des Reliefs erst sehr viel später als die Ausführung in Thon erfolgte. Selbst an den Reliefs der sitzenden Apostel in der Kapelle Pazzi möchte ich die reiche Faltengebung, die massige Behandlung des Haares, die milderen Typen auf eine wesentliche Teilnahme Andrea's,

namentlich in der Ausführung, an diesen gleichfalls schon späteren Arbeiten des Luca della Robbia zurückführen. Man vergleiche mit denselben nur Luca's Apostelgestalten an der Bronzethür der Sakristei im Dome oder die früher entstandenen Philosophen in den Marmorreliefs des Campanile.

Nehmen wir nun die gelungene Abbildung unseres neu erworbenen Altares zur Hand, um mit Hülfe der so gewonnenen Stufen in der Entwickelung des Andrea della Robbia die Zeit seiner Entstehung näher zu bestimmen. Von den spätesten Arbeiten, wie der Lünette am Dom zu Prato, weicht unser Relief vollständig ab. Aber auch die Arbeiten der mittleren Zeit stimmen nur teilweise damit überein: die aufblühende Jungfrau hier ist wesentlich verschieden von der reifen Frauengestalt an der Lünette des Doms in Prato von 1489. Ebenso wesentliche Abweichungen zeigen auch die beiden männlichen Heiligengestalten in ihrer vornehmen, ruhigen Haltung und klassischen Gewandung von den in ihrer Gewandung beinahe unruhigen Evangelistenfiguren an der Decke von San Giovanni Evangelista zu Prato (1490). Näher stehen unserem Altare schon mehrere der Altäre in Alvernia und Arezzo; aber die gröfsere Strenge im Aufbau sowohl wie in der Durchbildung der einzelnen Figuren lässt die Entstehung desselben vor diesen Altarwerken, selbst vor Arbeiten, wie die beiden Altäre von 1479 in Alvernia, nicht zweifelhaft erscheinen. Noch nähere Beziehung glaube ich zu jenen oben aufgezählten Arbeiten der Werkstatt des Luca zu finden, deren Ausführung und teilweise auch Erfindung ich dem Andrea zugeschrieben habe. Man vergleiche den edlen Profilkopf und die Gewandbehandlung in der Gestalt der Mäfsigkeit an der Decke der Grabkapelle in San Miniato oder das Rund der Madonna zwischen zwei Engeln in der Akademie zu Florenz mit unserer Jungfrauengestalt, und halte neben die schöne Mannesgestalt des namenlosen Märtyrers die Apostel an den Wänden der Kapelle Pazzi, insbesondere Jakobus den Älteren und Matthias; für letzteren scheint der Künstler sogar dasselbe Modell benutzt zu haben, wie für jenen Märtyrer. Mit der Madonnengruppe haben mehrere einzelne Madonnendarstellungen die nächste Beziehung, wenn sie auch wohl schon auf eine etwas vorgeschrittenere Zeit deuten; am stärksten die Madonna im Chor von San Egidio zu Florenz und ein ganz ähnliches Hochrelief im Bargello; in der ganzen Anordnung und Gewandung die schöne Komposition in ganzer Figur im South Kensington Museum. Der Vergleich mit diesen Gruppen von Madonnendarstellungen scheint mir auch, wie ich im Vorbeigehen bemerke, dahin zu führen, die Gruppe der Begegnung der Maria und Anna in San Domenico zu Pistoja, im Aufbau wie in der Empfindung wol die schönste Gruppe der Renaissance, nicht nur für ein Werk des Andrea della Robbia auszusprechen, sondern gerade für eine Arbeit dieser früheren Zeit seiner Thätigkeit. Für die Maria in dieser Gruppe und in dem Relief in San Egidio hat der Künstler augenscheinlich dasselbe Modell benutzt.

Für diese frühe Datierung unseres Altars sprechen auch die Figur des hl. Franz und die Engel zur Seite der Madonna, verglichen mit den entsprechenden Gestalten an den Altären in Alvernia, Arezzo, Assisi und in der Canigiani-Kapelle in Sta. Croce zu Florenz, die sämtlich Ende der siebziger oder Anfang der achtziger Jahre entstanden sind. Besonders charakteristisch ist dafür auch die Architektur und Dekoration. Die Profilierung, die Bildung der Kapitelle und Sockel der Pilaster ist so einfach und doch so berechnet und wirkungsvoll, wie kaum an einem zweiten Altare des Meisters. Die Pilaster sind noch nicht mit einem plastischen Ornamente verziert, sondern nur mit einem gemalten Blumengewinde; ich weifs dies an keinem zweiten Werke des Andrea nachzuweisen, während es Luca an der Einrahmung seines 1457

vollendeten Grabmals Federighi und an einer (freilich von fremder Hand gemalter) Lünette in der Opera des Doms, die gleichfalls um die Mitte des Jahrhunderts entstanden ist, in ähnlicher Weise angewandt hat. Die pilasterartigen Trennungen der Predellenreliefs, in welchen Andrea diese Art der Dekoration später gerade als Regel anbringt, sind dagegen hier noch ganz schmucklos gelassen; nur das einfache Wappenschild einer florentiner Familie (wie mir Herr Geheimrat Dielitz mitteilt) ist auf den äufseren Seiten angebracht.

Einige technische Eigentümlichkeiten bestätigen alle diese Beobachtungen in Bezug auf die Entstehungszeit des Altars. Die Sorgfalt in dem Auftrag des Emails und die Schönheit der Farbe, die selbst in wenigen der kleineren Arbeiten der Robbia-Werkstatt in gleicher Vollendung sich finden, beweisen eine geübte Hand, aber zugleich in der Liebe und Hingebung an die Arbeit die Hand eines jungen Künstlers. Dieser bethätigt sich andererseits durch eine technische Ungeschicklichkeit, aus der hervorgeht, dass der Künstler Arbeiten von ähnlichem Umfange damals wohl noch nicht ausgeführt hatte: die drei Stücke, in denen die Predella sowohl wie das Gesims modelliert und gebrannt sind, sind nämlich so grofs ausgefallen, dass sie sämtlich teils schon im ersten, teils im zweiten Brande in der Mitte gesprungen sind. Im ersteren Falle sitzt die Glasur über dem Bruch, im letzteren ist sie — wie man an der Rückseite sehen kann — in die Brüche hineingelaufen; Beweis dafür, dass die Brüche nicht erst später entstanden sein können.

Wenn ich als Resultat dieser Untersuchung eine Bestimmung der Entstehungszeit bis auf das Jahr wagen darf, so würde ich als solche den Ausgang der sechsziger oder den Anfang der siebziger Jahre bezeichnen.

Eine dritte nahezu gleichwertige Arbeit des Quattrocento, das Marmorrelief der Maria mit dem Kinde von Mino da Fiesole, welches gleichzeitig mit den oben beschriebenen Bildwerken erworben wurde, hat schon in diesem Bande des Jahrbuchs (S. 122 ff.) durch Dr. von Tschudi eine eingehende Würdigung erfahren, auf die ich hier verweise.

Die beiden neuesten Erwerbungen gehören dem Trecento an. Erwerbungen von Bildwerken der grofsen italienischen Meister des Trecento sind zwar nicht so kostspielig, wie die der grofsen Quattrocentokünstler, aber sie sind noch wesentlich schwieriger. War die Thätigkeit dieser Meister doch fast vollständig auf den dekorativen Schmuck der Kirchen: der Fassaden und der grofsen Kirchenmöbel, wie Altäre, Taufbecken und Kanzeln, sowie auf die Anfertigung weitläufiger Grabmonumente beschränkt; also lauter Gegenstände, die durch ihren Aufbewahrungsort wie durch ihre Bestimmung und ihren Umfang vor der Verbringung und vor dem Verkauf geschützt waren. Auch hatte man, so lange seitens der italienischen Regierungen der Ausfuhr von Kunstwerken aus Italien noch keine oder geringe Schwierigkeiten bereitet wurden, gerade für die Bildwerke dieser älteren Zeit nur geringes Interesse. Daher fehlen sie im Louvre ganz, und auch das South Kensington Museum hat nur einige wenige gute, aber nach ihrem Urheber nicht näher zu bestimmende Arbeiten des Trecento aufzuweisen. Auch die Berliner Sammlung hatte aus früheren Erwerbungen nur zwei nennenswerte Stücke, das Lesepult des Beato Buonaccorsi von Pistoja und eine Madonnenstatuette. Freilich beide besonders interessante Stücke, da mir die alten Benennungen derselben als Nicolò Pisano und Nino Pisano gerechtfertigt erscheinen. Vor einigen Jahren ist die bekannte Büste einer süditalienischen Fürstin, gleichfalls noch vom Ende des XIII Jahrhunderts,

sowie eine Lesekanzel mit der Pietà von Giovanni Pisano aus Pisa, vielleicht von der Domkanzel stammend, hinzugekommen.

Die beiden Erwerbungen, welche nun im verflossenen Sommer gemacht worden sind, gehören meiner Ansicht nach gleichfalls zwei der grofsen Meister des Trecento an: eine Marmorstatuette der Madonna dem Giovanni Pisano und ein bemaltes Holzkrucifix dem Andrea Pisano. Beide haben vor jenen älteren Stücken unseres Besitzes den bedeutenderen Umfang und tadellose Erhaltung voraus.

Die Marmorstatuette, welche nebenstehend in Abbildung wiedergegeben ist, hat nicht ganz halbe Lebensgröfse. Für ihre Bestimmung bieten uns, abgesehen von den Figuren an den Kanzeln in Pistoja und Pisa und am Brunnen zu Perugia, namentlich verschiedene beglaubigte und zum Teil mit Giovanni's Namen bezeichnete Marmorstatuen der Madonna den unmittelbaren Anhalt: die Statuen in der Arena zu Padua, im Dom zu Prato, aufsen am Battistero und im Camposanto zu Pisa; letztere nur bis zu den Knieen erhalten. Die charakteristischen Eigentümlichkeiten dieser Madonnen: das edle, fast klassische Profil des Kopfes der Maria, der ernste, forschende Blick, welcher auf dem Kinde haftet, die Art, wie sie das Kind auf dem linken Arme hält, und wie sie mit dem (regelmäfsig ungeschickt verkürzten) rechten Arm den Mantel aufhebt, die Anordnung des Mantels über dem Kopfe und die Franzen desselben, die Zeichnung und flüchtige Ausführung der Hände finden sich in ganz übereinstimmender Weise auch an der Berliner Marmorfigur. Die Auffassung des Kindes ist, im Gegensatz gegen die Auffassung der Mutter, in allen diesen Gruppen (an der Madonna über der Thür des Battistero ist dasselbe ein neuerer Zusatz) eine verschiedene: bald lächelt das Kind die Mutter freundlich an, bald blickt es ihr träumerisch in das ernste Antlitz oder legt die Hand an die Krone auf dem Haupte der Mutter; gemeinsam ist ihnen aber der gerade neben der hehren Gestalt und dem grofsartigen Kopfe der Maria besonders auffallende Realismus in der Auffassung und Behandlung. In der Berliner Gruppe ist das Kind ganz gleich gekleidet, wie in der Gruppe der Arena zu Padua und hält, wie dort, ein kleines Buch in der linken Hand, während die Rechte den Mantel der Mutter fasst. Aber statt des tiefen forschenden Blickes dort, schaut hier das Kind heiter in das Gesicht der Mutter; ähnlich wie in der Gruppe im Camposanto zu Pisa.



Die Mehrzahl dieser Marienfiguren zeigt, in Übereinstimmung mit den meisten Gestalten von Giovanni's übrigen Bildwerken, schlanke Formen und eine imposante gestreckte Haltung. Ausnahmsweise ist die Maria im Dom zu Prato von beinahe kurzer und untersetzter Form. Dasselbe ist auch bei der Berliner Figur der Fall. In beiden Gruppen ist auch das Kind nicht so auffallend klein, wie sonst in der Regel bei Giovanni Pisano. Abweichend und, in Verbindung mit den kurzen Ver-

hältnissen der Figur, entschieden unschön ist bei der Berliner Gruppe die geknickte Haltung der Beine; dadurch erscheint der Unterkörper noch kürzer als er in Wirklichkeit ist. Auch kommen die kräftigen Falten nicht zu der grofsartig einfachen und wirkungsvollen Erscheinung, wie in jenen schlanken Figuren mit gestreckter Haltung. Diese eine unschöne Abweichung, die sich jedoch auch in manchen Figuren der Kanzelreliefs, namentlich auch in der Gestalt der Pisa und den Sockelfiguren derselben an der Domkanzel von Pisa mehr oder weniger stark nachweisen lässt, giebt uns, glaube ich, noch keinen Grund, an der Urheberschaft des Giovanni oder an seiner Ausführung der Statuen zu zweifeln. Wie sehr selbst seine unmittelbaren Nachfolger, bei dem engsten Anschluss an Giovanni, diesen ihren Meister zur Karrikatur verzerren, dafür ist die Madonnenfigur des Guglielmo Agnelli über der Thür von San Michele in Borgo zu Pisa (1304) ein sprechendes Beispiel.

Gleichzeitig mit dieser Marmorstatuette wurde in Florenz ein Krucifix erworben, das in Holz geschnitzt und bemalt ist. Die Bemalung ist, nach mehr als fünfhundert Jahren, von so tadelloser Erhaltung, dass selbst Rauch und Schmutz von der Figur fast ganz fern gehalten sein müssen. Mir ist kein zweites plastisches Krucifix aus italienischer Herkunft bekannt, das sich im Adel der Auffassung oder in Schönheit mit dieser Gestalt messen könnte; die treffliche Erhaltung trägt noch dazu bei, den Eindruck derselben zu steigern.

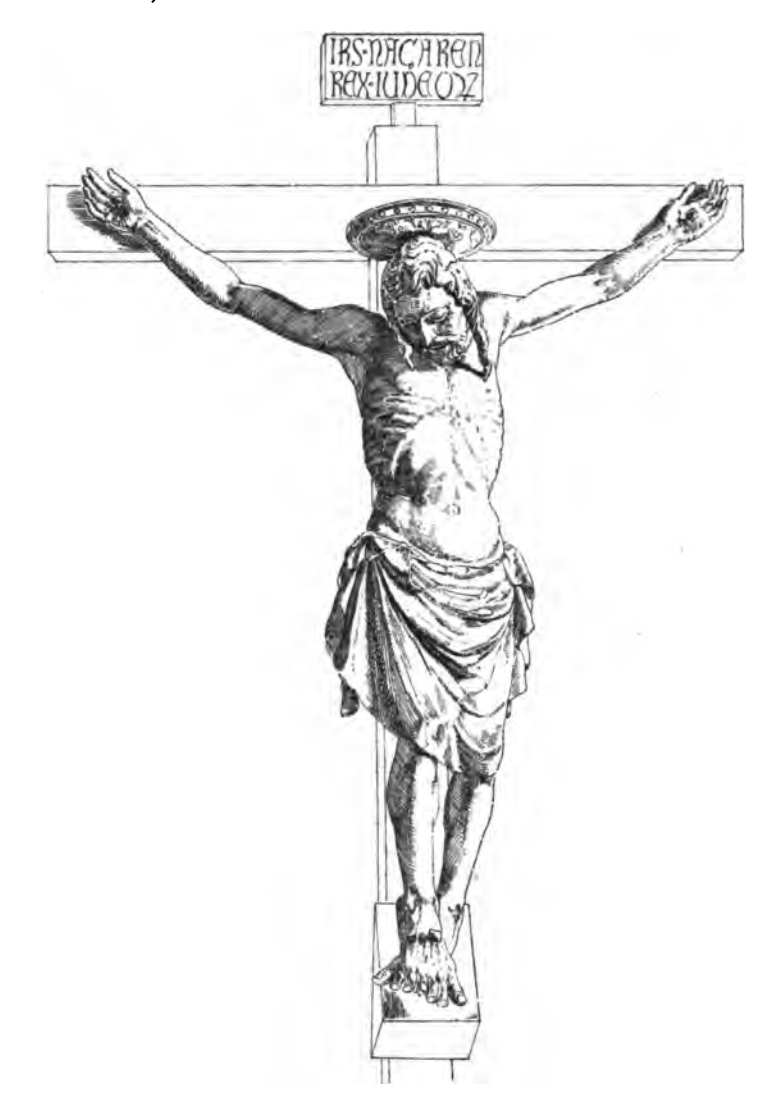
Wer ist aber der Künstler? Nach meiner Empfindung Andrea Pisano. Ich sage: nach meiner Empfindung, weil mir zum Aussprechen einer bestimmten Ansicht der nötige Anhalt zum Beweise derselben leider fast ganz fehlt. Von Andrea Pisano sind nur noch die herrlichen Reliefs der Bronzethür des Battistero zu Florenz beglaubigt; und auch von diesen Kompositionen pflegt man auf Vasari's Autorität den Entwurf dem Giotto beizumessen. Die vollständige Unhaltbarkeit dieser Ansicht habe ich an einer anderen Stelle nachzuweisen versucht, auf die ich hier verweise.[1]) Kaum werden zwei gleichzeitige Künstler derselben Schule gröfsere Verschiedenheiten aufweisen, als gerade Giotto und Andrea Pisano. Statt der Gewalt und Tiefe der Empfindung, statt der Leidenschaftlichkeit der Bewegung in Giotto's Schöpfungen wohnt den Reliefs jener florentiner Bronzethür eine klassische Ruhe inne, die neben Giotto's Kompositionen beinahe nüchtern erscheint. Dafür entschädigt der Künstler durch die anspruchslose Anmut und Schönheit seiner Gestalten, Richtigkeit ihrer Verhältnisse und Feinheit der Durchführung bis in die Einzelheiten, die wir bei Giotto vergeblich suchen würden.

Auch vorausgesetzt, dass wir in den Reliefs der florentiner Pforte eine nach Erfindung und Ausführung eigenhändige Arbeit des Andrea anerkennen, bleibt doch der Anhalt zum Vergleich mit dem Krucifix der Berliner Sammlung nur ein geringer. Denn diese Bronzereliefs, deren Guss und Ciselierung obenein nicht von Andrea selbst ausgeführt wurden, bieten schon nach dem Material und durch ihre geringe Gröfse verhältnissmäfsig wenige Vergleichungspunkte mit einer lebensgrofsen, in Holz geschnitzten und bemalten Figur. Dieselben fehlen aber auch für den Gegenstand; und gerade die Darstellung des Gekreuzigten hat in der italienischen wie in der deutschen Kunst gewissermafsen ihre eigene Geschichte und ihren eigenen Stil. Die Geschichte des Täufers, welche die südliche Thür der florentiner Taufkirche dar-

[1]) Burckhardt, »Der Cicerone«, V. Aufl. S. 328 f.

stellt, bietet aber dafür weniger Anhalt als etwa die Geschichte der Passion Christi bieten würde.

Mit aller Einschränkung, welche diese verschiedenen Umstände einem bestimmten Urteile auferlegen, glaube ich doch den Andrea Pisano als den einzigen Künstler bezeichnen zu dürfen, dessen Charakter sich in dem Berliner Krucifix bekundet. Zu-



nächst ist toskanische Herkunft aufser Zweifel, da das Krucifix bis vor Kurzem den Schmuck einer Kirche in Lucca bildete. Dass dasselbe aber auch der Zeit des Andrea angehöre, lässt sich schon aus der sehr ausgesprochen gotischen Form der Buchstaben in der Inschrift über dem Kreuz schliefsen. Im ganzen vierzehnten Jahrhundert besitzt aber kein anderer Bildhauer nur annähernd den Schönheitssinn und zugleich die feine Empfindung für den menschlichen Körper (von Verständnis desselben kann man ja im Trecento überhaupt nicht sprechen), diese klassische Ruhe und den Geschmack

in der Anordnung, die sich hier in der Gestalt des Gekreuzigten aussprechen. Fast alle Krucifixe des Trecento wirken daneben wie Karrikaturen; und selbst die berühmten Kreuze eines Donatello, Brunellesco und manche tüchtige namenlose Krucifixe des Quattrocento in Florenz stehen wohl an naturalistischer Durchbildung des Körpers über diesem Bildwerke, in Adel der Auffassung, Schönheit der Linien und Formen aber weit dahinter zurück. Insbesondere tragen die geschmackvollen Falten im Schurz des Gekreuzigten genau den Charakter der Faltengebung des Andrea in den Thürreliefs; und der Kopf zeigt denselben Typus, dem wir in den wenigen Darstellungen der Thür, in denen der Heiland auftritt, begegnen, nur hier in der feinsten Durchführung, welche die Gröfse und das Material dem Künstler gestatteten.

MANTEGNA ALS KUPFERSTECHER

VON FRIEDRICH PORTHEIM

Die zweite Hälfte des XV Jahrhunderts war für Italien die Blütezeit des Condottierentums; in den meisten Städten erhoben sich Tyrannen, welche innerhalb des Weichbildes alle Macht an sich rissen, wodurch ihre Persönlichkeit bedeutsam in den Vordergrund trat. In der gleichzeitigen Kunst schwangen sich in ähnlicher Weise einzelne Künstler zu grofser Stellung empor, so dass sich ein Kreis um sie bildete, für welchen ihr Einfluss mafsgebend war.

Nirgends sprach sich dieses Verhältnis deutlicher aus als in Padua, in welchem Mantegna auftrat, ein wahrer Condottiere auf künstlerischem Gebiete, nur weit über die Grenzen der Stadt hinaus. Seine Heimat aber war nicht Padua, sondern Vicenza; und ebenso gewiss ist Vasari über seine Herkunft schlecht unterrichtet, wenn er ihn zum Viehhirten und Kinde armer Eltern macht, wohl aus keinem anderen Grunde, als weil Mantegna die Natur keineswegs durch aristokratische Brillen ansah. Es ist ein ganz ähnlicher psychologischer Vorgang, wenn in der Litteratur die Holländer Genremaler durchaus als verkommene Menschen geschildert werden. Die Geschichte von dem Hirtenbuben wird ja auch bereits bei Giotto mit Erfolg angewendet. Für Mantegna darf das offizielle Notariatsinstrument im Geheimarchive von Mantua, in dem es heisst: Andreas Mantegna quondam honorandi *ser* Blaxii, nicht deshalb einfach übergangen werden, weil vielleicht, wie Moschini in seinen Vicende gemeint hat, der Notar dem Hofkünstler damit habe schmeicheln wollen, wofür keinerlei Beweis vorliegt.

Auch die künstlerische Erziehung Mantegna's liegt ziemlich im Dunkeln. Zwar gilt als sein Lehrer Francesco Squarcione, doch bleiben wir unaufgeklärt, nach welcher Seite hin dessen Thätigkeit sich eigentlich erstreckt haben mag. Dass er Maler war, sagen Vasari (Lemonnier V p. 158), welcher durch den Brief des Girolamo Campagnola an Leonico Timeo unterstützt wird, und Scardeone (Antiquitates Patavinae 1559 a. v. Mantegna), auch wird Squarcione im Register der Fraglia de' Pittori 1441 als

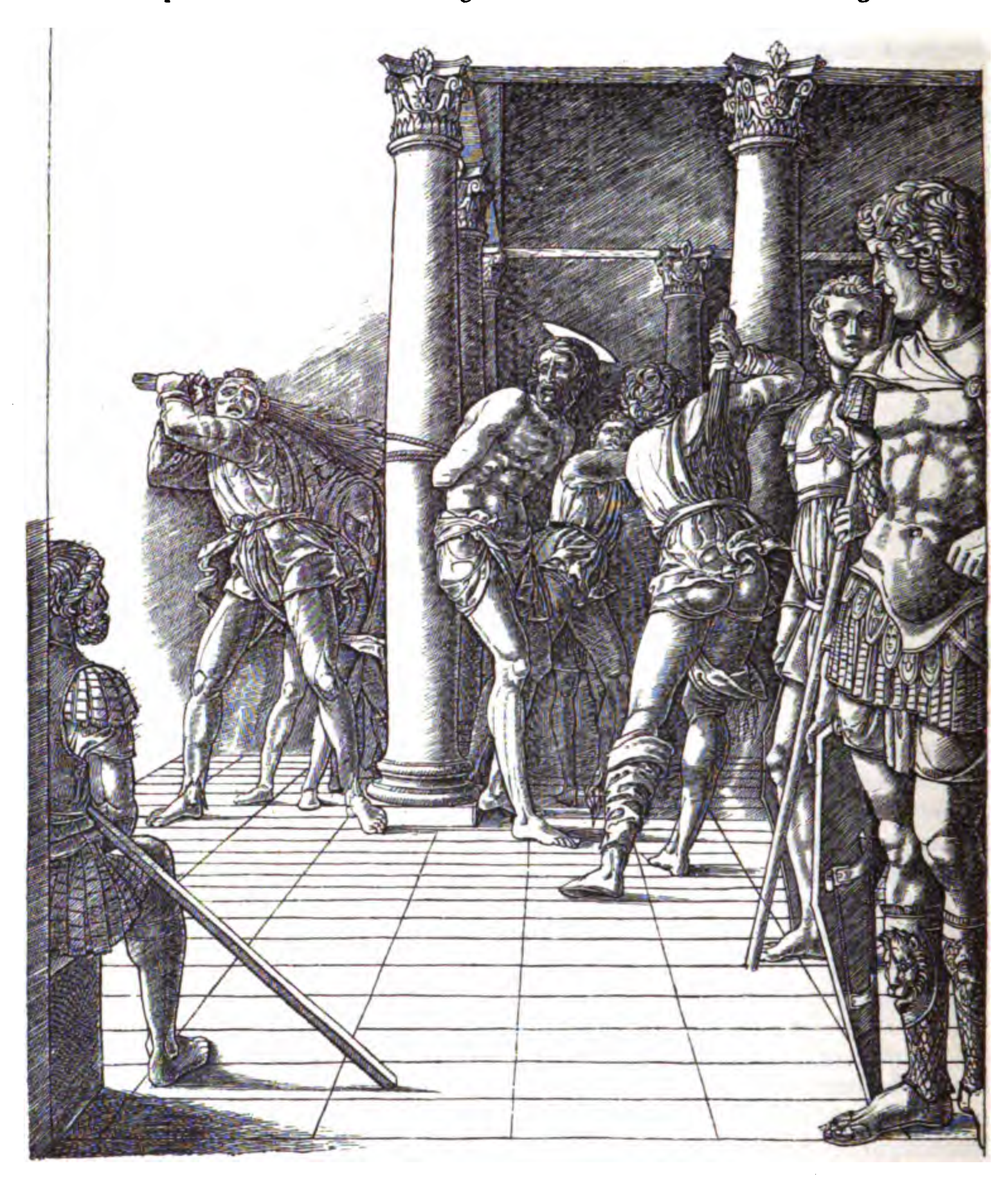
»depentore« bezeichnet, aber es ist sehr fraglich, ob er mehr als blofser Dilettant gewesen sei. Vasari nennt ihn »bekannt als nicht gerade der beste Maler der Welt«, Scardeone meint, es sei ganz ungewiss, was er gemalt habe, der Anonymus des Morelli, welcher mit peinlicher Genauigkeit alle Kunstwerke des östlichen Oberitaliens katalogisiert hat, kennt keine einzige Arbeit Squarcione's, ja in einer Urkunde von 1466 heifst es geradezu anlässlich eines Gemäldes, dass Pietro Calzetta es anfertigen solle nach dem beiliegenden Entwurfe des Squarcione, welcher von der Hand des Niccolò Pizzolo gezeichnet sei.[1] Dieses Bild wurde für die Familie der Lazarra gemalt und gerade in deren Auftrag sind die beiden Gemälde Squarcione's angefertigt, welche uns noch heute erhalten sind, das schwache Werk in der Stadtgalerie von Padua und das weitaus bessere, interessante Bild im Berliner Museum (aus Casa Lazzara), die unmöglich Beide von der gleichen Hand herrühren können. Eines davon gehört in Wahrheit also wohl dem Calzetta an, und Squarcione erscheint immer mehr als blofser Unternehmer, wie wir es in einem Falle, für den Auftrag über die Fresken bei den Eremitani, bestimmt nachweisen können. Auch die übrigen Nachrichten betreffs der 137 Schüler und der Sammlung von Skulpturen und Gipsabgüssen bedürfen noch sehr der Bestätigung. Vielleicht haben wir sie nur anzusehen als eine Hypothese Scardeone's, um sowohl die unleugbare Gemeinsamkeit aller oberitalienischen Schulen gegenüber Florenz und Siena als auch ihre starke Anlehnung an die Skulptur zu erklären, welche im XIII und XIV Jahrhundert im Zusammenhange mit den grofsen Bauten in Oberitalien die Malerei nicht nur überholt, sondern auch ganz in den Hintergrund gedrängt hatte. Dass dieser Versuch Scardeone's zu Gunsten von Padua ausgefallen ist, wird man dem Chronisten der Stadt zu gute halten müssen.

Für Mantegna's Entwickelung wird weit mehr Gewicht auf die Eigenart der Stadt, in welcher er aufwuchs, zu legen sein. Frühzeitig hatte Padua an dem Ruhme und der Macht Venedigs, dessen Universitätsstadt es seit 1220 war, teil. Vom XIV Jahrhunderte an und besonders seit den Tagen der beiden Francesco da Carrara verbreitete sich der Ruf dieser Hochschule in ganz Europa, und besonders die Wissenschaft der Medizin war es, welche hier trefflich gelehrt wurde. Gleichzeitig machten sich aber auch die ersten Spuren des erwachenden Interesses für die Reste des Altertums geltend. Hier begegnen wir Petrarca's Freund, dem Arzte Giovanni Dondi, welchem zugleich das Verdienst gebührt, die Künstler zuerst mit herangezogen zu haben, Cyriacus von Ankona, dessen wichtige Aufzeichnungen in Padua verblieben, Luigi Scarampi und Anderen. Hartman Schedel ist an der Spitze der Ausländer zu nennen, die aus aller Herren Ländern hier zusammenströmten. Dass für die archäologische Bewegung der Zeit Padua nicht minder wichtig ist als Florenz, hat Eugène Müntz in seinen »Précurseurs de la Renaissance« mit Recht betont.

So trug auch die Kunst der Stadt, wie sie durch Mantegna vertreten wurde, ein vornehmlich wissenschaftliches Gewand. An der Universität mochte er wohl das Studium der Anatomie betrieben haben; denn er zeichnete kein Glied des menschlichen Körpers, ohne vorher dessen Bestandteile bis in die kleinste Einzelheit erforscht zu haben. Und ebenso behauptete auch die Antike bereits in Mantegna's Jugendwerken einen so bedeutenden Platz, dass man zur Annahme eines ersten,

[1]) In la dicta tavola de depenzer el dicto Maistro Piero una historia simile al squizo ch'é suso questo foglio, el quale é ritratto da un disegno de Maistro Francesco Squarcione el quale fo de man de Niccolò Pizzolo. Moschini. Dell' origine e delle vicende della scuola di Padova p. 66.

frühzeitigen Aufenthalts des Künstlers in Rom gedrängt wird; stimmt doch der Stil der Fresken bei den Eremitani so recht mit dem der Reliefs am Konstantinsbogen überein, an welchem sich auch das Vorbild zum Richter im Verhöre des Jakobus findet. Hauptsächlich aber im Hintergrunde der frühen Gemälde Mantegna's treten



als Beiwerk die römischen Monumente auf, und das zwingt gerade zu dem Gedanken, dass wir hier nur Erinnerungen an Gesehenes vor uns haben können, wie bei dem Pantheon im Hintergrunde des Christus auf dem Ölberge in Tours und der Pyramide des Cestius, welche sich nicht nur ebenda, sondern auch auf dem Fresko der Begegnung in Mantua findet, ferner bei dem einen der Rossebändiger von Montecavallo am

Throne der Madonna von S. Zeno und dem Titusbogen auf dem Verhör des Jakobus unter den Fresken zu Padua, an deren gemaltem Rahmen sich Putten finden mit Blumenranken und Bändern um die Brust in Nachahmung der wulstartigen, sich kreuzenden Brustbänder geflügelter Knaben auf etruskischen Monumenten. Antike Reste liegen auch auf dem Boden vor dem frühen hl. Sebastian in Wien, darunter



ein Relief mit korbtragendem Putto bei der Weinlese, analog dem im Bullettino della commissione municipale VI tv. 15 abgebildeten Stücke.

Inwieweit für Mantegna's Entwickelung der Einfluss Jacopo Bellini's in Betracht kommt, kann erst nach der Veröffentlichung der Skizzenbuchblätter in Paris und London ermessen werden. (Vgl. hierfür Mémoires de la société des antiquaires de

France; tom 45, Bulletin p. 254.) Entscheidend für unseren Künstler war jedenfalls Donatello's Aufenthalt in Padua, welcher zuerst der neuentdeckten Individualität des Menschen bestimmten Ausdruck in der Kunst verliehen hatte, so einseitig, dass er die einzelnen Figuren auf Kosten der Gesamtkomposition betonte, wie die Reliefs im Santo zu Padua und die florentiner Kanzeln von S. Lorenzo lehren. Dieser Fehler erbt sich naturgemäfs auf Mantegna's Jugendwerke fort. In den ersten Fresken der Kapelle bei den Eremitani, an welchen der Künstler seit 1448 thätig war, zerfallen die Darstellungen in eine Reihe statuarisch gedachter Einzelgestalten; so sind in dem Verhör des Jakobus die Figuren gleichsam zufällig zusammengewürfelt, ja im Vordergrunde allein sind drei davon ganz entbehrlich.

Nun begegnet uns aber auch Analoges in den Kupferstichen des Meisters, in erster Linie in der Geisselung Christi (Bartsch No. 1), welche in der ganzen Anlage mit dem obigen Fresko nahezu identisch ist, wie die S. 216, 217 gegebenen Abbildungen zeigen. Auf diesen beiden gleich Gegenstücken komponierten Darstellungen ist der Boden wie ein perspektivisches Hülfsnetz gezogen; während im Vordergrunde blofs müfsige Zuschauer in Kriegertracht Wache halten, geht die eigentliche Handlung erst im zweiten Plane vor sich nach dem Schema des Masaccio, dessen Zinsgroschenkomposition im Grundrisse einen Kreis mit dem Hauptvorgang im Mittelpunkte bildet.[1]) In den beiden Werken Mantegna's dient als rückwärtiger Abschluss eine Säulenarchitektur mit schulmäfsig aufgestellten, verjüngten Figuren, so dass das Ganze sich wie die Illustration zu einem perspektivischen Lehrsatze ausnimmt. Dass sich eine so schlagende Übereinstimmung blofs aus der Gleichzeitigkeit der beiden Darstellungen erklärt, leuchtet ein, um so mehr, als sie beide die Kunst der Perspektive noch auf jener ersten Stufe zeigen, von welcher gerade Mantegna so rasch aufsteigen sollte; denn er war der Erste, welcher sie theoretisch beherrschte. Hatte Giotto in seinen Kompositionen parallele Linien gegen den Hintergrund zu noch divergieren lassen, so war doch nicht lange nach ihm, wie bereits Masolino's Werke lehren, das Gesetz von der Einheit des Fluchtpunkts gefunden worden, und die Versuche drehten sich in der Folgezeit mehr um die günstige Höhe des Horizonts, welche meist zu grofs genommen wurde, wie in diesen beiden Kompositionen des Mantegna, der hl. Eufemia von 1454 in Neapel und dem ziemlich gleichzeitigen Tod der Maria in Madrid mit der Aussicht auf die venezianische Küste. Schulen, welche der Theorie weniger huldigen, behalten dieses Schema noch im XVI Jahrhunderte bei, so die Venezianer wie Carpaccio, die Umbrier bis zu Raffaels Sposalizio und seiner Vatikanischen Predella mit der Verkündigung.

Aber andern Orts war man längst zu Neuerungen fortgeschritten. Etwa im Jahre 1446 komponierte Paolo Uccello für das Chiostro verde von Sta. Maria Novella zu Florenz das Sühnopfer Noahs in bedeutender Höhe über dem Fufsboden des Kreuzganges, und er kam hier auf den Gedanken, den ideellen Augenpunkt des Bildes mit dem wirklichen des Beschauers zusammenfallen zu lassen, so dass die Darstellung gleichsam in einer hochgelegenen Nische vor sich ging. Nur machte sich dabei der eine Nachteil geltend, dass weiter zurücktretende Figuren blofs mehr mit den Oberteilen sichtbar blieben, weil die unteren Partien von der Kante überschnitten wurden, wie aus der Abbildung bei Agincourt-Quast (Malerei Taf. 146) zu ersehen ist. Ähnliche Versuche erzählt Vasari von Andrea del Castagno. (Lemonnier IV 144 V 171).

---

[1]) Man beachte besonders das zweite Fresko bei den Eremitani mit dem taufenden Jakobus.

Uccello malte nachmals auch in Padua, und es gewinnt die Annahme an Wahrscheinlichkeit, dass Mantegna diese neue Weise von ihm abgesehen habe, um sie bei seiner Abführung des Jakobus zum Richtplatze zu verwenden, was hier um so mehr auffällt, als uns darin eine Reihe in kühnster Weise verkürzter Architekturen vor Augen geführt wird. Nur schrittweise erreichte Mantegna jene perspektivische Vollendung, welche wir in seinen späteren Werken, zumal an der Decke der Camera degli Sposi, bewundern, diesem Ausgangspunkte aller Plafondmalerei in den folgenden Jahrhunderten.

Immer noch bereitete bei den Fresken von Padua die Komposition dem Künstler Schwierigkeiten, die er nur mühsam zu überwinden vermochte. Wir gewinnen hierdurch einen neuen Anhaltspunkt zur weiteren Sichtung seiner Kupferstiche nach ihrer Zeitfolge. Am auffälligsten tritt uns der Mangel an Komposition in dem Stiche der Kreuzabnahme (B. 4) entgegen; drängen sich die müfsigen Zuschauer auch nicht mehr in der Weise, wie bei der Geisselung Christi hervor, so fehlt doch viel, dass sie alle von dem Vorgange entsprechend erfasst wären, nicht anders, wie auf den letzten Paduaner Fresken. Noch geht Alles ziemlich wirr durcheinander; stören doch auch die beiden rechts stehenden Figuren, von denen, ähnlich wie auf der Geisselung, eine die Umrisse der anderen, hinter welcher sie nur hervorsieht, wiederholt. Mit diesem Stiche der Kreuzabnahme gehört die kleinfigurige Grablegung in Höhenformat zusammen. (B. 2 Kopie 1, vgl. Zani.) Sie entstammen jener Periode Mantegna's, in welcher der hügelige, felsige Hintergrund meist mit einer Stadt auf dem Berge und Baumreihen, die sich hinanziehen, eine grofse Rolle spielt, z. B. in dem Fresko der Hinrichtung des Jakobus, der Pariser Kreuzigung samt der zugehörigen Skizze in London, welche ohne Zweifel den beiden vorgenannten Stichen gleichzeitig ist, dem Christus auf dem Ölberge in Tours und dem Wiener St. Sebastian. Dagegen kann man die spätere Weise Mantegna's, die Landschaft zu bilden, an den Mantuaner Fresken und dem Parnass im Louvre beobachten.

Auch die unfertige, dabei aber höchst eigenartige Komposition des Abstiegs in die Vorhölle (B. 5) gehört in die Gruppe der frühen Stiche des Künstlers, auch sie in Höhenformat, welches Mantegna in seiner Paduaner Periode in Anlehnung an das übliche Schema der religiösen Tafelbilder überhaupt bevorzugte. Dagegen gelangte bei ihm in der folgenden Zeit das Querformat ganz entschieden zur Herrschaft, nicht blofs für profane Darstellungen, sondern allgemein, ohne Zweifel unter dem Einflusse der gestreckten antiken Fries- und Sarkophagreliefs, welche den Stil Mantegna's immer mehr und mehr beeinflussten. Man kann unter den Stichen Mantegna's eine Gruppe geradezu als Frieskompositionen herausheben, welche vor Allem seinen Einfluss über die ganze Welt getragen haben, dies sind der Triumph Caesars (B. 12 und 13), das grofse Bacchanale (B. 19 und 20) und der berühmte Kampf der Seegottheiten (B. 17 und 18).

Das entscheidende Moment liegt hier in der Verbindung der Antike mit der aus Deutschland herübergenommenen Technik des Kupferstichs, einer Verbindung so eng und so erfolgreich, dass es schwer zu sagen ist, ob der Kupferstich den ungeheueren Aufschwung, den er fortan in Italien nahm, mehr dem erwachenden Interesse an der Antike verdanke, oder umgekehrt, ob die rasche Verbreitung des Stichs der Kenntnis des Altertums mehr Vorschub geleistet habe. Denn diese antikisierenden Stiche Mantegna's wirkten epochemachend, rissen die Einen zur Bewunderung, die Anderen zur Nachahmung hin, und als Dürer nach Venedig kam,

musste er bittere Klage führen über die Missachtung seiner Werke, weil sie nicht »antikisch« wären.

Die im Studium der Antike gefundenen Kompositionsprinzipien übertrug Mantegna endlich auch auf heilige Darstellungen, und so bilden die Madonna mit dem Kinde auf dem Schofs (B. 8), die Grablegung mit den grofsen Figuren (B. 3) und der grofsartige, auferstandene Christus zwischen Andreas und Longinus (B. 6) den Höhepunkt in Bezug auf die Komposition. Ist auf den frühen Werken die Absonderung der einzelnen Figuren, welche zugleich von Stich zu Stich an Gröfse zunehmen, durch die harten und breiten Umrisse unterstützt, so werden dieselben in diesen letzten Werken so fein und zart, dass beinahe nur mehr Licht und Schatten die Körper abgrenzen. Die Vergleichung jener Werke, welche wir für die frühe Zeit in Anspruch genommen haben, mit diesen letztgenannten ergiebt noch manche weitere Beobachtung. Masaccio und mit ihm Donatello hatten die menschliche Figur stets nur als ein Ganzes, ein als solches Gegebenes betrachtet; es war die volle Erscheinung, die sie anzog, deren Bewegung wiederzugeben ihr nächstliegendes Ziel war. Verleugnete nun auch Mantegna hierin seinen Lehrer nicht, als welchen wir Donatello betrachten müssen, so genügte diese Weise dem grübelnden Geiste des Paduaners doch keineswegs. Immer auffallender traten seine anatomischen Kenntnisse hervor, immer peinlicher wurde die Rechenschaft, die er sich von der Beschaffenheit seiner Gestalten gab. Zuerst wandte er seine Aufmerksamkeit dem festen Aufstehen seiner Figuren auf dem Boden zu, was wir auf der Geisselung Christi noch ziemlich unbeachtet finden, während er später, wie bereits Johannes in der Grablegung mit den kleinen Figuren zeigt, rasche Fortschritte macht. Wohl studiert ist auf dem einen Blatte zum Triumphzug Caesars die Bewegung und die Funktion der Muskel bei dem Manne rechts, der die Trophäenstange auf seine Schulter hebt.

Aber dabei blieb Mantegna nicht stehen. Im Wetteifer mit den kühn modellierten, dekorativen Antiken, die er vor sich hatte, ging er in der Betonung der Einzelformen über alle Natur hinaus: ein ganzes Liniennetz überspannte fortan Gesicht, Brust, Knie, Füfse und Hände seiner in Kupfer gestochenen Gestalten, in welcher Stilisierung er alle seine Vorbilder weit überflog. Das höchst eigenartige Blatt des Christus mit Andreas und Longinus kann, auch von dieser Seite aus betrachtet, nur den grofsartigen Abschluss der Thätigkeit Mantegna's als Stecher bedeuten. Hier ist zugleich eine Lichtwirkung und ein marmorähnlicher Glanz im Nackten erreicht, wie er allen frühen Schöpfungen des Meisters überhaupt abgeht; mag man nun seine ersten Stiche, Zeichnungen oder Gemälde betrachten, so sind die Figuren stets zu drei Vierteilen in den Schatten gestellt, für das Licht bleibt kaum ein schmaler Streif am Umriss hin. Schon aus diesem Grunde muss man die Anbetung der hl. drei Könige (B. 9) unter die frühen Werke einreihen, von allen anderen Momenten abgesehen, unter welchen die technische Unbeholfenheit des Stichs sehr ins Gewicht fällt, wie auch Mariette im Abecedario bemerkt hat. (Archives de l'art français III 250.)

Es trennt sich somit aus Mantegna's Werk eine Gruppe bestimmt los, welche nur der frühen Zeit des Meisters angehören kann; sie besteht aus folgenden fünf Blättern:

1. Geisselung Christi (B. 1). Dieses technisch unbeholfene und in spiefsiger Manier gestochene Blatt ist von Mantegna unvollendet hinterlassen worden. Auch die Zeichnung lässt noch viel zu wünschen übrig; zwei der Schergen entsprechen einander im Gegensinne und haben auch das gleiche Gesicht.

2. und 3. Kreuzabnahme (B. 4) und kleinfigurige Grablegung (B. 2 Kopie 1), technisch fortgeschritten, zeichnen sich durch die auffallend schwer lastenden Heiligenscheine aus, welche in späterer Zeit von Mantegna als durchscheinende Lichtkreise hinter den Köpfen gebildet werden.

4. Anbetung der hl. drei Könige (B. 9), unvollendetes, durchaus quattrocentistisches Werk, bezeichnend für die frühe Weise Mantegna's durch die klotzigen Engelsgesichter und die hölzerne, kantige Behandlung des Haars. Die Darstellung stimmt überein mit dem Mittelstücke von Mantegna's Triptychon (No. 1111) in den Uffizien, das noch vor 1460 entstanden zu sein scheint.

5. Abstieg in die Vorhölle (B. 5), von Vasari und Lomazzo gerühmt, vielfach kopiert und nachgeahmt, so von Marcanton (B. 41) und Dürer (vgl. Sidney-Colvin im Portfolio 1877 pag. 54 ff.). In seinen frühen Werken hat Mantegna eine eigenartige Technik, indem er die Modellierung durch zwei Strichlagen zu erreichen sucht, die sich im spitzen Winkel durchschneiden, während später die Schraffierungen parallel genommen sind, wobei der Schatten und die Rundung blofs durch Verdichtung der Lagen und Anschwellen der Striche gewonnen wird.

Im Jahre 1463 erfolgte Mantegna's Uebersiedelung nach Mantua, mit welcher seine Jugendperiode abschloss und die Blütezeit des Meisters sich vorbereitete. Hier nahm die Ausmalung der Räume im Herzoglichen Palaste der Gonzaga anfangs seine Zeit ganz in Anspruch. Aber durch den Verkehr an dem feinsinnigen und gebildeten Hofe wuchs der Künstler in eine neue, gröfsere Art hinein. Die Antike, welche noch in den eben genannten Fresken von Mantua ganz im Hintergrunde gestanden hatte, für Baulichkeiten, Rüstungen, Dekoration, überhaupt für das schmückende Beiwerk in Betracht gekommen war, trat jetzt für den Stil und den Vorwurf der Darstellungen bestimmend hervor. Gleichzeitig wurden allenthalben die alten Schriftsteller nach Fabeln durchsucht, die monumentalen Ueberreste des Altertums hervorgezogen. Ein wahrer Taumel zu suchen und zu sammeln ergriff Italien. Mantegna selbst, der mitunter für seine Gläubiger das Geld nicht aufzubringen wusste, erwarb für sich eine Reihe von Antiken, an denen er seine Studien machte. So entstand in dieser Zeit eine Gruppe von Kupferstichen, welche ihr Motiv der Antike entlehnten. Sie schliefsen sich an

6. und 7. Triumphzug Caesars (B. 12 und 13, vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft, 1886). Obgleich auch Scardeone nur zwei zugehörige Blätter nennt, hat man doch vier hierher gerechnet; von den hinzugekommenen ist das eine (B. 14) Kopie von fremder Hand, das andere (B. 11) gehört ebensowenig dem Meister an, wie denn auf seinen echten Kupferstichen alle Strichlagen ausnahmslos von rechts oben nach links unten geführt sind, was hier nicht der Fall ist.

8. und 9. Grofses Bacchanale auf zwei Platten gestochen (B. 19 und 20). Das Bacchanale mit dem Silen, die rechte Hälfte der Komposition, steht gewiss zum gröfsten Teile auf antiker Grundlage, nur lässt sich bis jetzt auf ein bestimmtes Vorbild nicht hinweisen. Die Gruppe mit dem Silen und die Musikanten sind offenbare Entlehnungen. Wie der indische Bacchus wird nämlich auf antiken Reliefs auch der trunkene Silen vielfach dargestellt, wie ihn ein junger Zechgenosse stützt, z. B. Zoega Bassirilievi I tv. 4 (vgl. Marcantons Stich B. 294), Museo di Mantova tv. 25 (mit Wagen), Museo Pio Clementino IV tv. 24, Müller-Wieseler, Denkmäler II 36, 422 (mit zwei Genossen), Zoega op. cit. II tv. 78 (mit einem Musikanten). Dazu kommen auf anderen Monumenten die Tympanonschlägerin nebst dem voraufschreitenden Pan mit hochgehobenem Ziegenbein, die ständigen Begleiter des Bacchus auf Naxos.

Vielfach hat sich auch die Renaissance mit diesen Motiven abgegeben (Thode, Die Antiken in den Stichen Marcantons u. s. w. p. 30 No. 28 u. 29). Auch ein interessantes Hochrenaissancerelief, das im Louvre unter den Antiken hängt, gehört hierher. Die Arbeit erinnert etwas an Michelangelo. Die Abbildungen, Bouillon Musée Napoléon, III pl. 8 Clarac Musée de sculpture II 138, 155, geben einen ganz falschen Begriff von dem Technischen des Werkes mit seinen hoch herausgearbeiteten Figuren. Im Einzelnen zeigt dieses Relief eine so merkwürdige Uebereinstimmung mit dem Stiche Mantegna's, dass man anzunehmen geneigt ist, beide Arbeiten stützten sich auf das gleiche antike Vorbild. Bei Mantegna wird Silen von zwei Satyrn auf einem Fell getragen, und auch dies ist ein antiker Zug, vgl. Matz und Duhn, Antike Bildwerke in Rom II 79, No. 2325, den Sarkophag in Subiaco, genannt bei Benndorf und Schöne, Museum des Laterans p. 253, ferner Fea Misc. I 98 (Sarkophag von S. Gregorio) und die bei O. Jahn, Römische Deckengemälde des Codex Pighianus (Sächsische Gesellschaft der Wissenschaften, Berichte 1869 p. 37) angeführten Monumente, auf welche Litteratur mich Hofrath Benndorf in Wien verwies.

Von den zahlreichen Kopien sei nur die Dürers in der Albertina, von 1494 datiert, genannt. Auch das Bacchanale mit der Kufe steht in naher Beziehung zur Antike; nachweisbar ist daraus in römischen Reliefs das Motiv des Jünglings, welcher auf den Schultern seines Genossen sitzt (P. S. Bartoli Rilievi No. 55; auch in der Renaissance vielfach gestochen). Die Stellung des Jünglings mit dem eigentümlichen Gegensatze der beiden Leibeshälften, welcher durch Strecken und Senken des Armes in Verbindung mit Stand- oder Spielbein erreicht wird, mit Vorliebe von Jacopo de' Barbari und Dürer (Die drei Xenien B. 66 und der Berliner Zeichnung, bereits von Lippmann im Texte p. 12 zu No. 54 bemerkt) nachgeahmt, lässt sich gleichfalls indirekt auf die Antike zurückführen. Hier kommt der Holzschnitt des Jakob von Strafsburg in Betracht, welcher Mantegna sehr nahe zu stehen scheint, und in welchem Mercur ganz die gleiche Stellung in Anlehnung an die antiken Hippolytossarkophage hat.[1])

10. und 11. Kampf der Seegottheiten (B. 17 und 18), für welchen der Nachweis erbracht worden ist, dass er zum Teil direkt auf die Antike zurückgeht, indem Delaborde in der Gazette archéologique 1877 für das eine Blatt das Vorbild in einem antiken Relief in Ravenna bekannt gemacht hat. Wenn wir beobachten, in welcher Weise Mantegna das verhältnismäfsig sehr getreu kopierte Relief dabei doch in seine so ausgesprochene Eigenart übersetzt hat, werden wir uns erst bewusst, wie schwer es in den meisten Fällen hält, zu sagen, wo die eigene Erfindung des Meisters anfängt. Niemals hat es einen solchen Uebersetzer der Antike in das eigene Idiom wieder gegeben. Man betrachte nur den auf dem Stiche hinzugefügten Jüngling auf dem Seeungeheuer, welchen Jacopo de' Barbari 1500 für seinen Plan von Venedig als Neptun benutzt hat, ob er nicht ganz im Geiste jenes Reliefs selbst gedacht ist!

Das zweite zugehörige Blatt Mantegna's erinnert ziemlich entfernt an die bekannten Sarkophagreliefs mit Tritonen und Nereiden; Dürer hat es bereits 1494 in

---

[1]) Jahrbücher der Königl. Preuss. Kunstsammlungen V p. 191. In welcher Richtung die Deutung solcher Kompositionen aus der Werkstatt des Mantegna zu suchen ist, zeigt vielleicht der Hinweis auf einen Brief Calandra's von 1506 über ein unvollendetes Gemälde Mantegna's mit folgenden Figuren: El dio Como, doi Veneri, una vestida, l'altra nuda, doi Amori, Jano cum la invidia in brazo suspengendola fora, Mercurio et tre altre figure messe in fuga da esso Mercurio u. s. w. Gewonnen wird bei der Deutung nicht viel.

einer Federzeichnung kopiert. In welcher Weise gerade dieser Kampf der Seegottheiten wegen seines aufserordentlich dekorativen Geistes jenseits der Alpen durchgeschlagen hat, darüber lese man Lichtwarks Worte in den Jahrbüchern der Königl. Preuss. Kunstsammlungen V p. 86 nach.

12. Maria mit dem Kinde auf dem Schofs (B. 8), ein Blatt von vortrefflicher Technik und in der Wirkung des ungebunden leichten Stichels an eine Federzeichnung erinnernd. Mit dieser frischen, genrehaften Komposition ist Mantegna um Jahrzehnte über die steifen, ceremoniellen Madonnenbilder, wie sie rings um ihn entstanden, hinausgekommen.

13. Grablegung mit den grofsen Figuren (B. 3) entscheidend für die Entwickelung des ganzen Typus in der Folgezeit. Eine interessante Kopie, noch vor 1500 angefertigt, befindet sich im venezianischen Skizzenbuche, in welchem man die Reflexe alles Dessen findet, was zu gleicher Zeit die Kunstwelt Italiens beherrschte, das Auftreten Lionardo's und die nackten Figuren des Pollajuolo mit der Haltung, welche Signorelli seinen Gestalten gab und den Draperiefiguren der Schule von Perugia, endlich auch die Kopie dieses genialen Stichs des Mantegna. Die Gestalt des Johannes hat von Mantegna Dürer in seine Kreuzigung von 1508 getreu hinübergenommen (vgl. Sidney-Colvin im Portfolio 1877 p. 54 f.).

14. Christus zwischen Andreas und Longinus (B. 6), den Schutzpatronen von Mantua. Dieser herrliche Stich zeigt am lebhaftesten Mantegna's grofse Erfolge in seinem steten Fortschreiten von mehr malerischen Prinzipien zu der Kompositionsweise plastischer Werke.

Damit ist das Register der echten Stiche Mantegna's erschöpft. Bei einem Meister, der so hundertfältig kopiert, nachgeahmt, gefälscht worden ist, kann nur strengste Kritik zum Ziele führen; wir haben ja hinreichend Nachrichten von einem ganzen Kreise schmarotzender Künstler, die noch bei Lebzeiten des Meisters von der Nachahmung seiner Werke lebten, wie der Stecher Simone de' Ardizioni aus Reggio unter dem Schutze des dem Mantegna feindlichen Zoan Andrea (Zeitschrift für bildende Kunst 1876 p. 54) und in der Malerei Caroto und Bonsignori (Vasari, Lemonnier IX p 171 und 187), merkwürdigerweise Alle Veronesen. In Verona bildete sich frühzeitig eine noch wenig beachtete Schule von Kupferstechern aus, welche ganz auf den Schultern Mantegna's stand. Die befähigtesten dieser Männer sind wohl in der Werkstatt des Zoan Andrea Valvassore zu suchen, von dem es sehr zweifelhaft ist, ob er selbst Künstler oder ob er nicht blofs Verleger war.[1]) Dahin dürfte auch das Mantegna am nächsten stehende Blatt des Herkules im Kampfe mit Antaeus zu rechnen sein, welches Bartsch dem Meister selbst zuschrieb (B. 16), für den es aber aus vielen Gründen nicht in Anspruch genommen werden kann. Gegen seine Urheberschaft spricht schon die rohe Komposition eines während der ganzen Zeit der Renaissance so unzählige Male wiederholten Motivs, welches dabei vielleicht niemals unschöner und ungeschickter als hier gegeben wurde, dagegen sprechen ebenso die Kopftypen und das Haar, besonders das wie in Riemen aufgelöste des Antaeus, welches für Mantegna ohne Analogon dastände. Ebenso ungewöhnlich wäre für ihn die steife, scheinbar gestärkte Gewandung; vielmehr verfolgen wir in seinen Werken das Fortschreiten von eng anliegenden, sorgsam gefältelten Stoffen

[1]) Urkundlich wird ein Buchhändler Valvassore bereits im XIV Jahrhundert in Paris erwähnt. Du Boulay Hist. univ. Paris IV p. 279.

und vielfach parallelen Falten in der frühen Zeit und noch in den Stichen zum Triumphzug Caesars bis zu der eigenartigen, weichen Faltenbildung in den späteren Werken, ohne auf Aehnliches zu stofsen. Auch die kleinliche Behandlung der Rinde des Baumes spricht nicht für Mantegna, aber an Zoan Andrea erinnert die Schraffierung in geraden und steifen Lagen wie an den Beinen des Herkules. Lehrreich für mehrere der genannten Merkmale ist die Vergleichung von Mantegna's Bacchanale mit der Kufe (B. 19) mit der Kopie von Zoan Andrea (P. 41).

So fällt auch manche andere Zuschreibung des Bartsch, der Späteren zu geschweigen, fort; der Heiland auf dem Grabe (B. 7), in Uebereinstimmung mit dem Gemälde in Kopenhagen, welches mit Mantegna nichts als die wohl später hinzugefügte ungewöhnliche Namensbezeichnung gemein hat, während der betreffende Stich des XVI Jahrhunderts gleichfalls nicht einmal in die weitere Schule des Meisters gehört. Die drei Bildnisse (B. 21—23) sind wohl Schöpfungen der Academia Leonardi Vincii und finden in Zeichnungen Leonardo's ihre Analogie (Windsor, Grosvenor Publication No. 22). Dass das Blatt des Herkules mit der Schlange (B. 15) nicht Mantegna gehört, leuchtet ein; denn abgesehen von der Auffassung dieses lächerlichen Kampfes mit einem ausgewachsenen Regenwurm, sind mit Mantegna unter allen Umständen unvereinbar die Bildung des weichen Baumschlags und die technische Behandlung, welche im Laub und am Schlangenleibe der Punzenmanier sehr nahe kommt. Den hl. Sebastian (B. 10) hat mit Recht bereits Passavant aus der Liste gestrichen, weiter noch ist der jüngere Bartsch gegangen.

Nur durch die rücksichtslose Scheidung der echten Werke Mantegna's von jenen der Künstler, die ihn so zahlreich umgaben, treten wir der Eigenart des Meisters selbst näher, nur so sind wir im Stande, seiner Entwickelung zu folgen durch das Herausheben jener frühen Werke, welche wir in den Anfang der 1450er Jahre zu setzen haben, wie gezeigt worden ist. Damit entsteht aber zugleich die Frage, wie wir uns das Verhältnis Mantegna's zu den frühen Stechern in Florenz denken sollen, welche nach Vasari's Worten in seiner Ausgabe von 1565 seine Lehrer gewesen wären. Die entscheidende Stelle findet sich in der Lebensbeschreibung des Marcanton, wo es im Zusammenhange mit der berüchtigten Erzählung von Finiguerra's Erfindung heifst: »Als die Kunde von dieser Erfindung zu Mantegna nach Rom gedrungen war, bewog sie ihn, viele seiner Werke in Kupfer zu stechen.« Nun kannte aber Vasari blofs jenen Aufenthalt des Künstlers in Rom, welcher in die Jahre 1488—1490 fällt, demnach hätte er erst in seinem 57. Lebensjahre stechen gelernt. Das ist eine ebenso durchsichtige Fabel wie das Histörchen von Finiguerra. Auf diesen folgt bei Vasari Baccio Baldini, eine wahrscheinlich ganz aus der Luft gegriffene Figur, welche als Gehilfe des Botticelli hingestellt wird und durch den Monte Sancto di Dio und die Dante-Ausgabe im besten Falle für die Jahre 1477 und 1481 in Betracht kommt. Die Worte Koloffs in Meyers Künstlerlexikon II p. 577 und Lippmanns in den Jahrbüchern der Königl. Preuss. Kunstsammlungen 1886 überheben uns jeder weiteren Auseinandersetzung.

Ein bedeutender Name kommt in die Geschichte des florentinischen Kupferstichs erst mit der Thätigkeit des Antonio del Pollajuolo, unter dessen Namen jetzt vier Kupferstiche gehen, ohne dass man in ihnen allen seine ausführende Hand erkennen kann. Überhaupt erscheint diese Technik bei ihm ganz zufällig und beiläufig; offenbar liegen ihm Mantegna's Stiche als Vorbilder vor, deren Art er sich anzueignen sucht. Nur bei Mantegna sehen wir das Wachsen des Künstlers im Stiche bis zu jener Höhe, welche seine späteren Werke zeigen, denen sich Pollajuolo an-

schliefst, welcher auch sonst fremden Einflüssen — Verrocchio, Lionardo da Vinci — ziemlich zugänglich war.

Aber Vasari's ganze Erzählung ist auch erdichtet. Nicht in Italien, sondern in Deutschland stand die Wiege des Kupferstichs, wie wir jetzt bestimmt annehmen können. Sollte aber diese neue, deutsche Erfindung bei dem lebhaften Verkehr, welcher damals zwischen Deutschland und Italien bestand, nicht früher über die Alpen gedrungen sein zu jenem Volke, das so freudig aufnahm, was immer die Kunst betraf? Und in der That giebt es eine Reihe florentinischer Stiche, die Folge der Sammlung Otto, den Profilkopf im Berliner Königl. Kupferstichkabinet, den neuerdings bekannt gemachten Hosenkampf in München, welche nach allen kunsthistorischen Merkmalen um die Mitte des XV Jahrhunderts angesetzt werden müssen. Ihnen folgen knapp die ersten Stiche Mantegna's, welchen Lomazzo der Zeit nach als den ersten Kupferstecher Italiens bezeichnet. Seine Worte im Trattato della pittura 1885 p. 682 lauten: Andrea Mantegna Mantovano prudente pittore et primo intagliator de le stampe in Italia. Dagegen will Vasari in seiner Ausgabe der Vite von 1565 von einer Priorität Mantegna's nichts wissen, vielmehr stellt er dieselbe geradezu in Abrede.[1] Sehr merkwürdig ist diese Stelle in ihrem Gedankengange: dadurch dass Mantegna sich mit dem Kupferstich beschäftigte, habe die Welt nicht nur seine eigenen Kompositionen, sondern auch die aller anderen Künstler, welche jemals gelebt hätten, zu Gesicht bekommen; — als ob Mantegna diese Stiche nach fremden Meistern selbst gefertigt hätte! Aber diese Dunkelheit lichtet sich sofort, wenn wir die gleiche Stelle in der ersten Ausgabe nachschlagen, welche im Jahre 1550 erschien. Dort lautet der Vordersatz des gleichen Nachsatzes nämlich ganz anders; während die Geschichte des Finiguerra völlig fehlt, wird anstatt dessen Mantegna direkt als Erfinder des Kupferstichs gepriesen.[2] Ob Vasari nachmals die Geschichte von Finiguerra und Baldini selbst erdichtet oder überkommen habe, wissen wir nicht, jedenfalls lagen die Thatsachen zu seiner Zeit nicht mehr ganz klar. Überhaupt ist bei ihm so Manches blofse Vermutung, was er um der geschlossenen, künstlerischen Darstellung willen in erzählender Weise gleichsam als Geschehnis berichtet. Die Sprache der Monumente ist glücklicherweise deutlicher als die der litterarischen Nachrichten, bei denen Lokalpatriotismus und die Lust zum Fabulieren so Manches verschuldet haben.

Von Deutschland aus drang die neue Technik frühzeitig über die Alpen, wo sie alsbald an zwei Stätten, welche lange von einander unabhängig blieben, eine neue Blüte erfuhr. In Padua war es Mantegna, welcher gegenüber der überkommenen deutschen Technik, an welcher alle anderen Meister grofs wurden, die meiste Eigenart entwickelte. Er setzte sie bei Seite und ging seine eigenen Wege; so blieb er denn auch im Quattrocento weitaus der gröfste Meister.

Gewiss ist, dass, von dieser Seite betrachtet, der Ort seiner Thätigkeit von nicht geringer Bedeutung war, wo der Sinn für diese Techniken weit lebhafter gedieh

[1] II. Ausgabe. Mostrò costui con miglior modo come nella pittura si potesse fare gli scorti delle figure al di sotto in sù, il che fu certo invenzione difficile e capricciosa e si dilettò ancora, come si è detto, d'intagliare in rame le stampe delle figure, che è commodità veramente singularissima e mediante la quale ha potuto vedere il mondo non solamente la Baccaneria — etc. etc. — ma la maniera ancora di tutti gli artefici, che sono stati.

[2] I. Ausgabe I p. 512: Lasciò costui alla pittura la difficultà degli scorti delle figure al di sotto in sù, invenzione difficile e capricciosa: et il modo dello intagliare in rame le stampe delle figure, commodità u. s. w. wie oben.

als in Toskana, wie die analoge Geschichte des Holzschnitts lehrt, welcher hier nicht nur um zwei Jahrzehnte früher aufgenommen wurde, sondern auch gerade auf dem venezianischen Festlande zu einem neuen, eigenartigen Stil vordrang, wie er schon 1472 im Valturio völlig ausgebildet dastand.

Das gesamte Gebiet von Venedig, dem alle gröfseren Stecher der Renaissance in Italien entstammten, nahm Teil an dem ungeheueren Aufschwunge dieser grofsen Handelsstadt und ihrem regen Verkehr mit dem Orient einerseits, mit Deutschland andererseits. Hier übernahm man zuerst den Typendruck und ebenso kam der Kupferstich zu hoher Blüte, nachdem die Kunst der Medailleure bereits seit dem Ausgange des XIV Jahrhunderts, besonders aber unter der Führung des Pisanello für die Technik der Metallbearbeitung Bahn gebrochen hatte. Für den Kupferstich aber war nach dem übereinstimmenden Zeugnisse der Monumente und der litterarischen Nachrichten Mantegna von den grofsen Meistern in ganz Italien der Erste, der dieser Technik volles Verständnis entgegenbrachte und sie nach rühmlichen Anfängen zur höchsten Vollendung und jenem monumentalen Stil erhob, der diesseits und jenseits der Alpen Jahrzehnte lang den gröfsten Künstlern ein glänzendes Vorbild blieb.

DIE AUSBEUTE AUS DEN MAGAZINEN DER KÖNIGLICHEN GEMÄLDEGALERIE ZU BERLIN

VON W. BODE

Den wichtigsten Bestandteil der verschiedenen Sammlungen, welche in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts als Bausteine für die Königliche Galerie, deren Tempel bereits Schinkel in Ausführung gegeben war, zusammengetragen wurden, bildet bekanntlich die Gemäldesammlung des englischen, in Berlin ansässigen Bankiers Edward Solly. Wohl kaum ein zweiter Sammler irgend einer Zeit hat eine gleiche Zahl von Bildern und zwar von so umfangreichen Bildern zusammengebracht, wie Edward Solly. Die Zahl der Gemälde, welche mit seiner Sammlung im Jahre 1821 von Friedrich Wilhelm III erworben wurden, belief sich auf rund 2500 Stück, also auf mehr als das Doppelte der jetzt in der Königlichen Galerie öffentlich ausgestellten Gemälde. Auch später hat Solly in England, wohin er nach dem Verkauf seiner Galerie zurückkehrte, noch einmal eine nach Zahl und Kunstwert beachtenswerte Gemäldegalerie gebildet, aus welcher einige der wertvollsten Stücke erst vor einigen Jahren von seinen Töchtern der National Gallery hinterlassen worden sind.

Nach den etwa dreihundert Gemälden der Solly'schen Sammlung, welche heute noch zum Bestande der Berliner Galerie gehören, würde man sich freilich einen sehr falschen Begriff von dem Wert und Aussehen der ganzen Sammlung machen. Zunächst kommt die Mehrzahl der nahezu tausend Bilder, welche nach und nach als Leihgabe an die Galerien der preussischen Provinzialstädte oder an Kirchen abgegeben wurden, aus der Solly'schen Sammlung. Sodann sind jetzt noch mehrere hundert mehr oder

weniger interessante Bilder derselben in den neuen Magazinen der Berliner Galerie deponiert, um teilweise, nach Herstellung eines Neubaues, dort ihre Aufstellung zu finden oder noch an Provinzialsammlungen abgegeben zu werden. Die eigentliche Kehrseite der zahlreichen Perlen aus dem Solly'schen Ankauf wird aber die Versteigerung von tausend und mehr Bildern zeigen, welche die Generalverwaltung der Königlichen Museen für diesen Herbst vorbereitet: der Mehrzahl nach Bilder der alten Solly'schen Sammlung. Die wenigsten dieser Gemälde haben Rahmen, nahezu die Hälfte derselben ist sogar ohne Blendrahmen, sodass sie wie Packpapier aufgeschichtet zusammenlagen. Es muss wahrlich sonderbar ausgesehen haben in dem Berliner Hause Solly's, welches bis zur Übergabe an den preussischen Staat die meisten dieser Bilder und Bilderruinen beherbergte.

Eine Erklärung dafür, wie Edward Solly dazu kam, solche Ladungen von kolossalen Gemälden einzukaufen, von denen weitaus die meisten in einem Zustande waren, dass er gar nicht an ihre Aufstellung denken konnte, bieten uns einige dürftige Nachrichten über seine Art zu sammeln. Der als Bankier und Kaufmann aufserordentlich beschäftigte, rastlose und grofsartige Unternehmer, der durch die Zeitverhältnisse der Napoleonischen Kriege vorübergehend auch mit in die grofse Politik hineingezogen wurde, konnte nicht selbst den einzelnen Bildern, die hier oder dort käuflich waren oder möglicherweise käuflich werden konnten, nachgehen, wie wir es heutzutage zu thun gezwungen sind. Solly hatte seine Agenten an allen Plätzen, die eine reiche Ausbeute versprachen, namentlich in Italien: in Mailand, in Venedig, Florenz und Rom. Diese kauften für ihren reichen Klienten nicht nur einzelne berühmte Gemälde, sondern häufig den Kunstbesitz ganzer Paläste, ganzer Kirchen und Klöster. Die Aufhebung der Klöster und die allgemeine Verarmung in Folge der Napoleonischen Kriege brachte selbst das Heiligste und Geschätzteste in Kirche und Haus: die Kunstwerke, zu Spottpreisen auf den Markt; wie etwa jetzt die Teppiche, das unentbehrlichste und kostbarste Stück im Besitze jedes Orientalen, durch die Zustände in Vorderasien und Ägypten zu tausenden und abertausenden auf den Markt geworfen werden, um daraus den dürftigen Unterhalt für den folgenden Tag zu gewinnen.

Für die Unterbringung solcher, bei der Übernahme der Sammlung wohl nahezu auf zweitausend Nummern sich belaufender Gemälde, die nicht gereinigt und meist so übel durch Zeit und Unbilden aller Art zugerichtet waren, dass sie überhaupt nicht oder doch erst nach gründlicher Restauration zur öffentlichen Ausstellung geeignet waren, bot der Schinkelsche Museumsbau keinen Platz. Waren doch auch die zur öffentlichen Besichtigung bestimmten Räume schon bei der Eröffnung des Museums für die dafür bestimmten Kunstwerke kaum ausreichend: Magazinsräume für Gemälde waren aber überhaupt nicht vorgesehen. Bis auf eine kleine Zahl von Bildern, die in zwei schmalen Gängen neben der Rotunde untergebracht werden konnten, mussten daher diese zahlreichen Stücke unter dem Dache aufgestapelt werden. Freilich sollte dies nur ein provisorischer Zustand sein: man sonderte den ganzen Bestand in Gemälde, die nach und nach durch Restauration entweder noch zur Aufnahme in die Galerie oder zur Abgabe an Provinzialsammlungen hergerichtet werden sollten, und in solche, die zur Abgabe an Kirchen (zum Altarschmuck u. s. w.) geeignet waren; endlich sollte ein sehr beträchtlicher Rest meistbietend oder freihändig verkauft werden. Aber über wichtigere Aufgaben mag die Ausführung dieser guten Vorsätze verschoben worden sein; schliesslich kam die Sache in Vergessenheit. Die Bilder blieben in Räumen, die jahrelang kein Beamter betrat, sich selbst überlassen, d. h. sie hatten im Sommer

die Hitze und die Traufe des Regens, im Winter die Kälte und den durchdringenden Schnee auszuhalten, und ungestört arbeitete der geschäftige Holzwurm in den Tafeln der Bilder und ihren Rahmen.

Ein halbes Jahrhundert haben die Bilder hier ihrer Bestimmung gewartet. Erst der Umbau der Galerie, durch den auch Magazinsräume geschaffen wurden, in welchen Gemälde ohne Schaden aufbewahrt werden können, machte es uns möglich, diesem Zustande allmälig ein Ende zu machen. Wie es die Gründer der Galerie bestimmt hatten, ist ein grofser Teil dieser Gemälde nach deren Instandsetzung den Galerien der Provinzen leihweise und nach freier Wahl überlassen; eine kleinere Zahl von Altargemälden ist zu gelegentlicher Abgabe an Kirchen zurückgestellt worden, ein sehr bedeutender, ja der gröfste Teil steht zum Verkauf, der in wenigen Wochen hier stattfinden wird, bereit; eine kleine ausgewählte Zahl endlich konnte noch ihre Aufnahme in die Galerie finden oder, wo die schlechte Erhaltung dies unthunlich erscheinen liess, in besonderen Räumen für das Studium zugänglich gemacht werden.

Ueber diese letztgenannte Gruppe von Bildern, die meist bisher der Kunstgeschichte ganz unbekannt geblieben sind, will ich im Folgenden kurz Rechenschaft geben, da die Mehrzahl derselben ein hervorragend kunsthistorisches Interesse besitzt und die Lösung mancher schwierigen Fragen für die Geschichte der älteren Malerei zu fördern geeignet ist. In der schmutzigen, mühsamen Arbeit mehrerer Sommer, während welcher in dem zollhoch aufgehäuften Staub von Wurmfrafs, abgebröckelter Farbe und Schmutz die Sonderung und Reinigung dieser Bilder (meist auf dem flachen Dache des Museums) vorgenommen wurde, bot mir die Entdeckung des einen oder anderen seltenen oder hervorragenden Meisters, dessen Hand sich mir bei der Enträtselung der Umrisse auf der schwarzen Oberfläche der Bilder allmälig zu verraten schien, eine Aufmunterung und Freude ähnlich der, wie sie der Digger beim Durchsieben des Sandes über den Fund eines Goldkornes oder eines Diamanten empfinden muss. Nicht Alles, was unter dem Ausschuss als Goldkorn zu glänzen schien, konnte auch beim Tageslicht und nach der Reinigung bestehen. Aber aufser zahlreichen Bildern, welche durch diese Musterung für die Provinzialgalerien gewonnen sind, haben doch namentlich die altitalienischen Schulen unserer Sammlung nach verschiedenen Richtungen hin ansehnlichen Zuwachs erhalten, der insbesondere für die altmailändische und altferraresische Schule von allgemeinerem Interesse ist.

Ich bemerke noch, dass ein Teil der Bilder, die ich in Folgendem besprechen werde, bei der Eröffnung der Galerie im Jahre 1830 zur Aufstellung gelangt war, aber meist schon nach wenigen Jahren, um neuen Erwerbungen Platz zu machen, in das Magazin verwiesen wurde. Einige wenige sind auch aus den Provinzialgalerien (wo gerade diese Bilder meist nicht einmal zur Aufstellung gekommen waren) zurückgenommen worden. Der Rest wurde aus den früher zum Verkauf bestimmten Ausschussgemälden ausgewählt. Ausgeschlossen von der Besprechung habe ich selbstverständlich die zahlreichen und zum Teil ganz hervorragenden altitalienischen Gemälde, welche bis zum Umbau in den sogenannten »Inkunabelnsälen« verschlossen und dem grofsen Publikum so gut wie unzugänglich waren, die aber namentlich von Crowe und Cavalcaselle berücksichtigt worden sind.

I. Florfntiner Schule.

MARIA SELBDRITT VON COSIMO ROSSELLI. — DER ROSSI-ALTAR. — DIE ASTRONOMIE VON MELOZZO DA FORLI

Bei Eröffnung der Berliner Galerie war eine grofse Altartafel aus der Solly'schen Sammlung, »die Heilige Anna mit Maria und dem Kinde zwischen vier Heiligen«, mit zur Aufstellung gekommen, welche Waagens Katalog (unter III. No. 103) als »dem



Cosimo Rosselli zeit- und kunstverwandt« bezeichnete. Nach einigen Jahren wurde das Gemälde in das Magazin gestellt, aus dem wir dasselbe erst nach Vollendung des Umbaues wieder in die Sammlungsräume aufgenommen haben; und zwar unter dem Namen Cosimo Rosselli. Das Bild ist allerdings keineswegs eine besonders erfreuliche Arbeit, doch ist es gut erhalten und für Cosimo charakteristischer als eines seiner übrigen Werke in der Berliner Galerie, dabei von besonderem Interesse durch die Jahreszahl 1471, durch welche gerade dieses Bild Aufklärung über die frühere Entwickelung des im Jahre 1439 geborenen Künstlers giebt. Dies auch der Grund, weshalb ich hier eine Abbildung der Tafel gebe.

Die beiden stets in der Sammlung ausgestellten Werke des Cosimo Rosselli, die »Grablegung« und »Mariä Herrlichkeit«, sind das eine ein herzlich unbedeutendes Bildchen, das zweite ein Werk der späteren Zeit des Cosimo. Vergleichungspunkte mit der »Maria Selbdritt« ergeben sich daher weniger aus diesen Bildern als aus ein paar florentiner Werken des Künstlers: das Fresko der Einkleidung des hl. Filippo Benizzi in der Vorhalle der Annunziata vom Jahre 1476 und namentlich die Altartafel mit der hl. Barbara zwischen Johannes d. T. und Matthias (?) in der Akademie. Das letztere, schon von Vasari unter den Werken des Cosimo aufgeführte Gemälde hat dieselbe Nüchternheit im Aufbau, die steife Haltung der gestreckten Figuren, die Helligkeit der reichen Lokalfarben, die ähnlichen Gewandmotive und verwandte Typen. Von besonderem Interesse ist die Berliner Altartafel durch die Fingerzeige, welche sie uns für Cosimo's Verhältnis zu den älteren und teilweise auch zu einigen etwas jüngeren florentiner Künstlern giebt. Die steife Anordnung der Figuren und die nüchterne Architektur verraten den in der Schule des Neri di Bicci grofs gewordenen Maler. Die auffallend steife Mittelgruppe mag durch einen Wunsch des Auftraggebers, irgend ein altertümliches Vorbild zu benutzen, veranlasst sein; vielleicht war Cosimo von der Altartafel Masaccio's mit dem gleichem Motiv, jetzt in der Akademie zu Florenz, beeinflusst. In den Heiligenfiguren erscheint mir aber der Einfluss eines Künstlers unverkennbar, den man bisher nicht zu Cosimo in Beziehung gebracht hat: Domenico Veneziano. Der hl. Franz hat die nächste Verwandtschaft zu der Gestalt desselben Heiligen im Altarbilde des Domenico in den Uffizien; namentlich aber erinnern die beiden weiblichen Heiligen an die Figur der Lucia in diesem Gemälde. Die hl. Katharina hat fast dasselbe Profil mit der spitzen Nase, dem lippenlosen, fest geschlossenen Mündchen, dem spitzen Kinn, dem langen Hals. Auch die Barbara in dem Bilde der florentiner Akademie zeigt noch die Herkunft von den gleichen Vorbildern.

Sehr verschieden erscheint bei Domenico Veneziano und bei Cosimo Rosselli die Färbung, auch schon in diesem ersten datierten Werke desselben. Gerade in dieser Beziehung bietet dasselbe ein besonderes Interesse, weil es meines Wissens das früheste Bild einer in der Farbengebung sehr ausgesprochenen Richtung der florentiner Malerei des XV Jahrhunderts ist, welcher neben Cosimo namentlich Domenico Ghirlandajo, Mainardi u. A. angehören. Charakteristisch ist für diese Richtung das Vorherrschen des Rot in den scharf ausgesprochenen Lokalfarben; und zwar zeigt dasselbe regelmäfsig verschiedene, in ihrer Zusammenstellung besonders unmalerisch und empfindlich wirkende rote Töne. Dies ist auch in unserer Altartafel des Cosimo Rosselli schon der Fall: ein volles Ziegelrot im Mantel der hl. Magdalena, der Purpurmantel des hl. Georg und das kirschrote Kleid der Maria thun schon an sich in ihren grofsen Massen und in ihrer Nebeneinanderstellung nicht gut; doppelt empfindlich wird dies aber dadurch, dass das Gegengewicht in anderen energisch ausgesprochenen Lokalfarben fehlt.

Nach unserem Bilde zu urteilen, scheint also Cosimo Rosselli ganz besonders zu der Ausbildung dieser unmalerischen Richtung der florentiner Malerei beigetragen zu haben; denn die Ghirlandajo's, Mainardi, Pier di Cosimo und andere Maler derselben Gruppe waren noch junge Meister oder noch Schüler, als dieses Bild entstand. Die Keime zu dieser Richtung liegen freilich schon in der älteren florentiner Kunst, insbesondere in Masaccio und Pesellino; aber sie lassen sich auch noch über Ghirlandajo hinaus in das XVI Jahrhundert, namentlich bei Fra Bartolommeo, verfolgen. Der Sinn für koloristische Farbenwirkung ging ja überhaupt den Florentinern ab; dieser

kommt in vollem Mafse in Italien erst gegen Ende des XV Jahrhunderts in der venezianischen Kunst zur Geltung, unter dem mächtigen Einfluss, welchen die farbenprächtige Kunst des Orients in dieser Vermittlerin zwischen Ost und West schon seit Jahrhunderten ausübte.

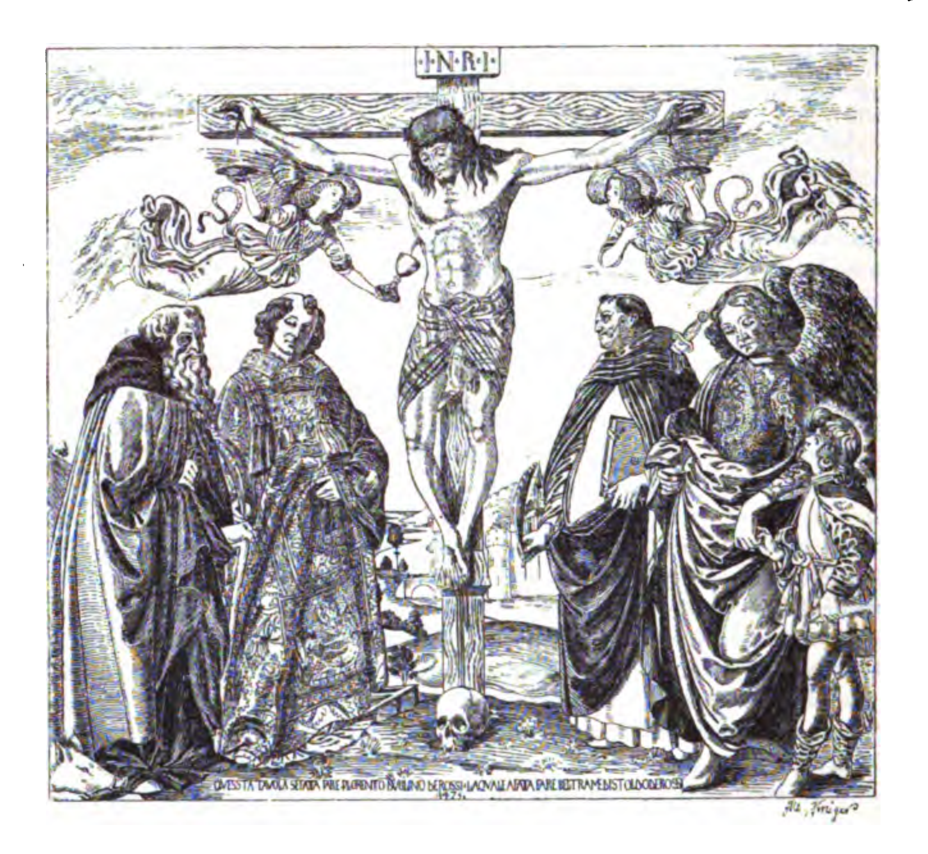
Das zweite wieder in der Galerie aufgestellte florentiner Gemälde, eine Altartafel von ähnlichem Umfange wie die des Cosimo Rosselli, ist dieser seinem künstlerischen Werte nach kaum überlegen. So lange das Bild in den ersten Jahren nach Eröffnung des Museums in der Galerie ausgestellt war, führte es im Katalog (III. No. 104) den Namen eines Lorenzo d'Ugolino de' Rossi. Diese Bezeichnung, welche den Namen eines sonst völlig unbekannten Künstlers in die Kunstgeschichte einführte, beruht auf der irrtümlichen Deutung der Inschrift auf der Tafel:

QVESSTA TAVOLA SE FATTA FARE P(ER) LORENTIO DVGOLINO DE ROSSI. LA QVALE A FATTCA FARE BELTRAME DI STOLDO DE ROSSI. 1475.

Das heifst offenbar nicht, dass Lorenzo d'Ugolino de' Rossi die Tafel gemalt habe, sondern vielmehr dass sie zur Erinnerung an diesen Lorenzo von dessen Verwandten Beltrame di Stoldo de' Rossi gestiftet wurde. Aus dem Namen des Stifters lässt sich über den Ort der Entstehung des Bildes nur schwer ein zuverlässiger Schluss ziehen, da namentlich in Mittelitalien dieser Name aufserordentlich oft vorkam. Eine Familie Rossi finden wir allerdings auch in Florenz, zu deren hervorragendsten Mitgliedern ein Podestà von Reggio Namens Stoldo de' Rossi gehörte. Mit weit gröfserer Bestimmtheit spricht die Malerei in allen Teilen die florentiner Sprache. Dies zeigt schon die nachstehende Hochätzung, auf welche ich für die Komposition verweise. Nach der Färbung, wie nach gewissen Motiven der massigen Gewandung würde man das Bild früher dem Cosimo Rosselli oder wenigstens seiner Richtung zugeschrieben haben; jetzt wo Andrea del Verrocchio eine bestimmte, scharf ausgesprochene Form in der Kunstgeschichte gewonnen hat, wird kaum noch jemand mehr den bestimmenden Einflufs dieses Künstlers in der Altartafel der Familie Rossi verkennen. Schon gegenständlich erinnert der Erzengel Gabriel mit dem kleinen Tobias sofort an die bekannten Darstellungen des gleichen Motives von Verrocchio; aber auch der ganze Aufbau, die Gewandung und Faltengebung, die Köpfe der Heiligen, die Färbung verraten ebenso stark ihre direkte Herkunft von Verrocchio. Namentlich zu der frühen Altartafel aus San Domenico alle Monache bietet der Rossi-Altar die engsten Beziehungen in den rundlichen Köpfen mit dem zierlich geschwungenen Mund, dem vorspringenden Kinn, den starken Augendeckeln und dem dicken Lockenhaar, in den gefütterten Gewändern mit ihren tiefen rundlichen Falten, in den Säumen mit arabischen Inschriften, in den orientalischen Binden (hier auch als Schurz des Gekreuzigten verwendet), endlich in der Landschaft mit den zerstreuten Blümchen am Boden und dem Flussthal in der Ferne, worin selbst der befestigte Brückenthurm nicht fehlt, den Verrocchio's Tobiasbild in der National Gallery zu London und verschiedene Gemälde des Lorenzo di Credi in ganz ähnlicher Weise zeigen. Auch die eigentümlichen Flügel mit den Pfauenaugen hat der Künstler dem Gabriel in dem Tobiasbilde der Akademie zu Florenz entlehnt.

Der Anschluss an Verrocchio ist ein beinahe knechtischer und so äufserlich und wenig empfunden, dass der Künstler des Bildes sich dadurch allerdings als ein unselbständiger Nachfolger bekundet, wie er in der Ausführung als handwerksmäfsiger Ge-

selle erscheint. Dafs er, ähnlich den meisten Schülern Verrocchio's, zeitweise in dessen Werkstatt beschäftigt war, beweist eine zweite grosse Altartafel, welche ich früher schon als Werkstattsbild des Verrocchio in Anspruch genommen habe,[1]) »Maria in der Glorie« in der Galerie des Louvre (No. 347). Hier wird dieselbe dem Cosimo Rosselli zugeschrieben. Ich habe dabei nachgewiesen, wie stark hier Verrocchio's Einflüsse im Aufbau, der dem Kenotaph des Kardinals Forteguerri im Dom zu Pistoja ganz verwandt ist, in sämtlichen Gestalten von der Maria und dem Kinde bis zu dem Cherubim, in den Stoffen mit ihren Falten und arabischen Inschrifts-



säumen, in der Färbung sich geltend machen. Die Figur der Magdalena findet sich fast unverändert in dem Berliner Bilde des Lorenzo di Credi; und ein gleichfalls in dem Berliner Museum aufbewahrtes[2]) fast übereinstimmendes Thonmodell Verrocchio's macht es wahrscheinlich, dass beide auf ein Original dieses Künstlers, wahrscheinlich eine Statue der Magdalena, zurückgehen.

Der schöne, feierliche Aufbau dieses Louvrebildes, die bis in die kleinsten Details sich erstreckende Übereinstimmung mit den eigenhändigen Werken des

---

[1]) Jahrbuch 1882 S. 244, woselbst auch eine Reproduktion des Bildes; leider auf Grund einer etwas flüchtigen Zeichnung.

[2]) Jahrbuch 1885 S. 78.

Verrocchio und einer Reihe von Skizzen und Studien in den Blättern des sogenannten Skizzenbuchs des Verrocchio lassen wohl kaum einen Zweifel, dass die Komposition dieses Bildes auf Verrocchio zurückgeht; die Ausführung verrät aber in dem Mangel an feinerem künstlerischen Verständnis, wie in der Oberflächlichkeit und Lieblosigkeit der Durchbildung die Hand eines mittelmäfsigen Gehilfen. Der Vergleich dieses Bildes mit dem vorgenannten Altargemälde der Familie Rossi, welches ein ganz ähnliches Verhältnis zwischen der Erfindung und Ausführung zeigt, führt nun, wie ich glaube, überzeugend dahin, auch in dem Louvrebilde die Hand desselben Werkstattsgenossen Verrocchio's zu erkennen, welcher den Rossi-Altar ausführte. Die gleiche Farbengebung, die gleiche Behandlung der tiefen, langgezogenen Falten mit ihrem rundlichen Abschluss, die gleiche Bildung der Hände und Ohren, die übereinstimmende Zeichnung und Ausführung der Locken verraten denselben in der Nachahmung fremder Art befangenen Künstler.

Wer diese beiden Altarbilder genau betrachtet hat, wird in der Galerie zu Turin in einem Gemälde von ähnlichem Umfange, welches der »Art des Domenico Ghirlandajo« zugeschrieben wird (No. 632), trotz der Dunkelheit des Verbindungsganges, in welchen das Bild verbannt ist, auf den ersten Blick die Hand desselben Künstlers erkennen, welcher das Pariser und das Berliner Gemälde ausführte. Dargestellt ist eine Krönung der Maria zwischen spielenden und singenden Engeln. Anordnung, Färbung, Faltengebung und Typen zeigen auch hier wieder die oben charakterisierten Eigentümlichkeiten des Künstlers in der ausgesprochensten Weise. Doch steht das Bild in jeder Beziehung, namentlich in der Komposition, hinter den beiden anderen Bildern zurück und darf daher auch in der Erfindung als eigenstes Werk unseres Künstlers betrachtet werden.

Das Turiner Bild giebt uns wieder den Anhalt für ein figurenreicheres Altarwerk desselben Motivs in der Berliner Galerie (No. 72), welches von Rumohr als Cosimo Rosselli erworben und später als Fra Filippo bezeichnet wurde. In der Gruppe von Gott-Vater, welcher die vor ihm knieende Maria krönt, erkennt man leicht das Vorbild Verrocchio's, dem auch verschiedene andere Gestalten, namentlich eine zum Bilde herausschauende junge Heilige in der Gruppe links, frei entlehnt sind. Die ungeschickte Anordnung dieser überhäuften Gruppen, die schlechten Proportionen der teilweise sehr langen Figuren, die ausdruckslosen Köpfe beweisen, dass der Künstler hier wieder ganz auf sich angewiesen war. In der Faltengebung, der Färbung, der hellen Karnation, wie in der Zeichnung der Extremitäten lässt sich seine Eigenart unschwer herauserkennen.

Eine dritte, die umfangreichste Komposition desselben Motivs, glaube ich gleichfalls auf den Meister des Berliner Rossi-Altars zurückführen zu können, obgleich dieselbe in der National Gallery zu London als ein Hauptwerk des Sandro Botticelli gefeiert wird, für welche das Bild erst vor einigen Jahren um den Preis von mehr als hunderttausend Mark auf der Versteigerung der Sammlung des Herzogs von Hamilton angekauft wurde: die grofse Krönung der Maria, welche nach Vasari's Zeugnis Sandro Botticelli im Auftrage von Matteo Palmieri für San Piero maggiore in Florenz ausführte. Vasari's bestimmte und sehr ausführliche Angaben über dieses Bild haben Zweifel an der Urheberschaft des Sandro bisher nicht aufkommen lassen; selbst Crowe und Cavalcaselle rechnen dasselbe zu den »lebensvollsten und hervorragendsten seiner Gemälde«. Ein Vergleich des Stifterbildnisses mit Rossellino's bekannter Büste des Matteo Palmieri im Bargello ergiebt in der That die Richtigkeit von Vasari's Behauptung in Bezug auf den Besteller. Aber der Vergleich dieses Bildnisses im Ge-

mälde mit der Büste, welche die Jahreszahl 1468 trägt, ergiebt zugleich, dass das Gemälde keinesfalls später, wahrscheinlich sogar mehrere Jahre früher entstanden ist als die Büste. Danach muss dasselbe etwa um ein Jahrzehnt früher gemalt sein, als die Jugendwerke Botticelli's jetzt datiert zu werden pflegen; Sandro müsste diese kolossale Altartafel also schon im Alter von etwa zwanzig Jahren gemalt haben, eine Annahme, die an sich schon sehr unwahrscheinlich ist. Auch haben weder die Fresken in der Sixtinischen Kapelle noch die durch den Einfluss von Pollajuolo und namentlich Verrocchio sich als Jugendwerke bekundenden Tafelbilder des Sandro irgend welche nähere Beziehung zu der Krönung Maria's aus Hamilton Palace. Im Gegenteil. Man vergleiche nur einmal die zahlreichen ähnlichen Kompositionen in Sandro's für Pierfrancesco de' Medici angefertigten Dante-Illustrationen, die bis vor Kurzem mit jener Altartafel in gleichem Besitz waren, um sich des gewaltigen Abstandes zwischen den beiden Künstlern völlig bewusst zu werden. In dem Londoner Gemälde sind die Heiligen und Engel in drei schablonenmäfsig aufgebauten Halbbogen übereinander gruppiert; dagegen sind die Apostel ganz zufällig um das Grab zerstreut, ohne dass nur der Versuch einer künstlerischen Anordnung gemacht wäre. Die unsichere Haltung der Figuren, der sitzenden wie der stehenden, die schlechten Verhältnisse derselben, namentlich die kurzen Unterkörper, die Einförmigkeit der Typen und Stellungen, die Oberflächlichkeit und Lieblosigkeit der Durchführung würden bei Botticelli, namentlich in dessen frühester Zeit, geradezu unerklärlich sein; in den Gemälden des Meisters vom Rossi-Altar begegnen sie uns überall. Dazu kommt die Übereinstimmung in der Behandlung der tiefen Falten, der langen Locken, in dem hellen Kolorit des Fleisches und in der landschaftlichen Ferne. Die Färbung, die Landschaft und namentlich die Typen der Engel und der weiblichen Heiligen verraten den Einfluss des Verrocchio besonders stark.

Die National Gallery besitzt ein zweites Gemälde, das sich mit gröfster Bestimmtheit auf den Meister des Rossi-Altars zurückführen lässt, den für die Rucellai-Kapelle der aufgehobenen Kirche Sti. Eremiti di San Girolamo in Fiesole gemalten Hieronymus-Altar: in der Mitte der originellen alten Einrahmung der hl. Hieronymus in Bufsübungen, zu den Seiten je zwei Heilige, aus deren Leben in der Predella einzelne Scenen dargestellt sind. Schon die verwandte Darstellung mit verehrenden Heiligen lässt hier die Verwandtschaft mit dem erstgenannten Berliner Altargemälde leichter herauserkennen. Aufser den charakteristischen Merkmalen der Färbung, Faltengebung und Zeichnung der Extremitäten machen sich hier noch ein paar kleine Eigentümlichkeiten des Künstlers in Übereinstimmung mit dem Berliner Bilde bemerkbar: eine leichte, etwas kokette Seitenstellung der Köpfe, sowie die Art, wie seine ruhig stehenden Figuren mit der einen Hand den Mantel empornehmen. Das Alter des in kleiner Figur knieend mit seinem Sohne auf der Tafel dargestellten Stifters Girolamo Rucellai lässt auch die Entstehung dieses Bildes etwa in die gleiche Zeit setzen, welche sich für die Krönung Mariä in Hamilton Palace und den Rossi-Altar der Berliner Galerie feststellen lässt, zwischen die Jahre 1465 und 1475.

Die Figur des Hieronymus in diesem Bilde und namentlich die Behandlung und Färbung der Landschaft hinter dem Heiligen machen es mir wahrscheinlich, dass eine Reihe kleinerer, sehr handwerksmäfsiger Hieronymusbilder, welche den Heiligen klein in felsiger Landschaft darstellen und früher regelmäfsig dem Andrea del Castagno zugeschrieben zu werden pflegten, Bilder aus der Werkstatt unseres Künstlers sind. Zwei dieser Gemälde sind kürzlich aus den Beständen der Berliner Galerie an Pro-

vinzialgalerieen abgegeben worden (No. 1139 an die Universitätssammlung zu Bonn und III, No. 96 an die Universitätsgalerie zu Göttingen).

Jenen grofsen Altartafeln, die ich mit Bestimmtheit dem Meister des Rossi-Altars zuschreiben zu können glaube, füge ich noch einige andere gleichfalls umfangreiche Altarbilder hinzu, deren Verwandtschaft mit jenen Bildern mir auffiel, die ich jedoch keine Gelegenheit hatte, mit denselben wieder zu vergleichen, seit mir die Eigenart des Künstlers und die Zusammengehörigkeit jener nicht unbeträchtlichen Zahl von Altarwerken überzeugend klar geworden ist. Es sind dies zunächst ein grofses Bild der Madonna zwischen Heiligen, welches vor einigen Jahren auf der Versteigerung der Sammlung Toscanelli von dem florentiner Kunsthändler Riblet erworben wurde und sich jetzt noch in dessen Besitz befinden soll. Ferner in Camford Manor, im Besitz von Sir Ivor Guest, eine Dreieinigkeit unter dem Namen Sandro Botticelli: der Gekreuzigte im Schofse Gott-Vaters, umgeben von einer Engelglorie; unten in Landschaft, in welcher in der Ferne Tobias mit dem Engel sichtbar wird, Johannes der Täufer mit anderen Heiligen. Endlich in Sto. Spirito zu Florenz, im linken Querschiff, eine hl. Nonne von Ordensschwestern umgeben, irrtümlich dem Fra Filippo Lippi zugeschrieben. Namentlich die beiden hl. Nonnen auf dem Hieronymus-Altare der National Gallery scheinen, nach meiner Erinnerung, die auffallendste Verwandtschaft zu diesem Bilde zu besitzen.

Schon die Zahl und der Umfang der hier zusammengestellten Altarwerke, zu denen — wenn die Eigenart des Künstlers erst allgemeiner bekannt sein wird — gewiss noch verschiedene der zahlreichen namenlosen oder falsch benannten Gemälde der älteren florentiner Schule hinzukommen werden, beweisen, dass unser anonymer Meister ein Künstler von einem gewissen Ruf unter seinen Zeitgenossen gewesen sein muss. Dies bestätigen auch die Namen der Stifter, die sich für verschiedene von jenen Bildern feststellen liefsen. Der Umstand, dass sich für die meisten seiner Altargemälde noch der Platz, für den sie gestiftet wurden, nachweisen lässt, giebt einige Hoffnung, dass gelegentlich der Name des Künstlers durch eine Urkunde bekannt werden wird. Für die Kunstgeschichte ist das freilich nur ein sehr bedingter Gewinn. Das Bild der florentiner Kunst des Quattrocento wird uns durch das Malerwerk dieses Künstlers nach einer wenig erfreulichen Seite erweitert: wir lernen darin einen Maler kennen, der bei geringer künstlerischer Anlage als geschickter Handwerker und Unternehmer sich Geltung zu verschaffen weifs. Mittelbar ergeben sich jedoch aus seinen Bildern nicht unwichtige Schlüsse für hervorragende gleichzeitige Künstler von Florenz, insbesondere für Verrocchio, dessen Schüler und später Gehilfe der Meister des Rossi-Altars zweifellos gewesen ist. Insbesondere lässt sich durch die Jahreszahl 1475, welche sich gerade auf diesem Altarwerke befindet, für die Entstehung von Verrocchio's Tobiasbildern wenigstens ein jüngster Termin setzen.

Diesen florentiner Meistern schliefse ich ein Gemälde des grofsen umbrischen Meisters Melozzo da Forli an, welches dem Bestande der Sammlung Solly angehörte und, offenbar wegen seiner schlechten Erhaltung, von vornherein unter den zum Verkauf bestimmten Ausschuss der Sammlung gethan wurde. Die ungünstige Aufbewahrung hat leider zur weiteren Zerstörung des Gemäldes das Ihrige beigetragen. Die hervorragende Stellung des Künstlers und die Bedeutung gerade des Cyklus von Gemälden seiner Hand, zu welchen auch die »Astronomie« gehört, rechtfertigt gewiss die Aufnahme des Bildes in die Galerie, in welcher bereits ein Stück dieser Folge seit der Eröffnung aufgestellt ist.

Darüber, dass Melozzo der Urheber des Bildes wie der ganzen Folge ist, sowie über die Stellung und Bedeutung desselben im gesamten Werk des Meisters habe ich mich im »Cicerone« und in unserem Galeriekatalog ausgesprochen. Für die nähere Begründung und Beschreibung dieses Bildercyklus verweise ich auf Schmarsows ausführliche Besprechung in seinem soeben ausgegebenen »Melozzo da Forli«, welche im Wesentlichen auf das gleiche Resultat herauskommt. In der Persönlichkeit des Dargestellten auf dem Bilde der »Astronomie«, deren Feststellung uns nicht gelungen war,[1]) vermutet Schmarsow den Vetter und nächsten Freund des Federigo, den Grafen Ottaviano Ubaldini. Die Königskrone, welche neben ihm liegt, bezieht derselbe auf den Ptolomäus, in dessen »Rolle« Graf Ubaldini hier vor der Astronomie als ihr begeisterter Jünger kniet. Schmarsow beruft sich dafür auf die in der damaligen Kunst allgemeine Annahme, dass der griechische Gelehrte der gleichnamigen Königsfamilie angehört habe; auf dem gleichzeitigen Bildnis desselben von Justus van Gent, das ja ebenfalls zum Schmuck des Urbiner Palastes gehörte, und noch in Raffaels »Schule von Athen« trage Ptolomäus gleichfalls die Krone. Dieser ansprechenden Vermutung, die leider — da Medaillen oder sonstige beglaubigte Abbildungen des Ottaviano Ubaldini fehlen[2]) — nur als Hypothese auftreten kann, fügt Schmarsow die weitere Hypothese hinzu, dass, wie in den menschlichen Repräsentanten der Wissenschaften Federigo selbst und seine nächsten Freunde, so in den sehr individuell und porträtartig gehaltenen Allegorien der Wissenschaften die sechs Töchter des Federigo dargestellt seien. Nur gerade die »Astronomie« nimmt er aus, da Alter und Tracht eine solche Annahme ausschlössen. Will man aber einmal so weit in dem Ausspinnen von Vermutungen gehen, so muss man, glaube ich, konsequenterweise auch hier die Züge irgend einer zu Federigo in naher Beziehung stehenden Persönlichkeit annehmen, zumal die porträtartige Bildung auch dieser Gestalt sehr augenfällig ist.

Für die Zahl dieser Darstellungen und für die Zeit der Entstehung weise ich darauf hin, dass in dem kleinen Schreibzimmer des Herzogs neben der Bibliothek, welches etwa gleichzeitig durch Justus van Gent ausgeschmückt wurde, die umlaufenden herrlichen Intarsien gleichfalls die Gestalten der sieben freien Künste enthalten, und dass dieselben die Jahreszahl 1466 tragen.

II. Lombardische Schule

GRABLEGUNG UND MADONNA VON VINCENZO FOPPA. — BILDNISSE VON BERNARDINO DE' CONTI. — MADONNENBILDER AUS LIONARDO'S SCHULE. — ALTARTAFEL VON CESARE MAGNO. — THRONENDE MADONNA MIT HEILIGEN VON FLORIANO FERRAMOLA

Wenn die in der Ueberschrift zusammengestellten Gemälde der älteren lombardischen Schule teils schon früh aus der Galerie ausgeschieden, teils überhaupt nicht in dieselbe aufgenommen worden sind, so ist dies gewiss nach dem absoluten

[1]) Der Dargestellte hat allerdings eine auffallende, durch den im XV Jahrhundert ganz seltenen Vollbart noch verstärkte Ähnlichkeit mit Giovanni Sforza von Pesaro, also mit dem Mitgliede einer dem Federigo ganz nahestehenden Familie der Nachbarschaft. Da aber dieser Giovanni Sforza erst im Jahre 1466 geboren wurde, in demselben Jahre, als jenes Gemälde spätestens entstanden ist, so kann seine Persönlichkeit hier nicht in Betracht kommen.

[2]) Es giebt eine Medaille, welche nach ihrer Umschrift OCT. VBALDINVS. PA. FLOR. einen gleichnamigen Italiener darstellt. Armand (II S. 11) glaubt darin einen Kardinal zu

Kunstwert dieser Bilder nur zu billigen. Dennoch empfahl sich ihre Herstellung und die Vereinigung in einem leicht zugänglichen Nebenraume der Galerie, da die Gemälde der älteren lombardischen Schule selten sind, und da zumal an bezeichneten oder sonst beglaubigten Werken derselben ein solcher Mangel ist, dass keine andere Schule der italienischen Malerei so wenig bekannt ist, als gerade die altlombardische; trotz der Arbeit von Lermolieff. Jedes beglaubigte Gemälde, wenn auch gering oder ruiniert, ist daher für die Kunstgeschichte als Beitrag zur Gewinnung einer Grundlage für die Kenntnis der lombardischen Kunst von hervorragendem Interesse.



Als Begründer der Renaissance in der lombardischen Malerei gilt von Alters her Vincenzo Foppa; die Forschungen von Crowe und Cavalcaselle wie von Lermolieff haben nur dazu beigetragen, diese Stellung des Künstlers als völlig berechtigt erscheinen zu lassen. Am glänzendsten bestätigen dies die sehr charakteristischen, vor etwa zwei Jahrzehnten aufgedeckten Fresken der Cap. Portinari in San Eustorgio zu Mailand, die jedoch weder von Cavalcaselle noch von Lermolieff erwähnt werden. Unter den nicht zur Aufstellung gelangten Gemälden der Sammlung Solly befindet sich nun ein, wie ich glaube, sehr bezeichnendes Werk des Foppa, Maria mit dem Kinde, in einem Stuhl vor einem Vorhange sitzend (No. 1368); den Madonnenbildern, im Besitz von Dr. G. Frizzoni, im Museo Poldi in der Brera, und im Museo Civico

erkennen, der 1211 zu Florenz geboren wurde und 1272 starb. Die Medaille stammt aber jedesfalls erst aus der Mitte des XVI Jahrhunderts; die Rückseite, zwei opfernde Frauen, ist im Charakter des Valerio Belli.

zu Mailand, sowie dem gröfseren Fresko des gleichen Motivs im Archäologischen Museum der Brera nahe verwandt. Die kühle, aber kräftige Färbung, die elfenbeinfarbige Karnation mit dem schwärzlichen Schatten, das Helldunkel, die auffallend kleinen Hände mit den ungeschickt gezeichneten Fingern hat unser Berliner Bild mit jenen bekannten Madonnenbildern des Foppa gemein. Die schwierigeren Verkürzungen sind dem Künstler hier besonders wenig geglückt.

Auch ein zweites Gemälde, die grofse Altartafel der Beweinung Christi (I. 133), welche mir auf Foppa zurückzugehen scheint, beweist, dass die Stärke des Künstlers nicht in seiner Kenntnis der Perspektive beruht. Das Bild wurde bei Eröffnung der Galerie unter der Bezeichnung »Altmailändische Schule« aufgestellt, obgleich das Inventar der Solly'schen Sammlung es dem Vincenzo Foppa zuschrieb. Waagen kann nur aus mangelhafter Kenntnis dieses Meisters von jener Bestimmung abgegangen sein; denn es trägt alle charakteristischen Eigentümlichkeiten desselben. Die kräftigen Gestalten mit den viel zu kleinen, schlecht gezeichneten Extremitäten, der stumme Ausdruck der mürrischen Köpfe, die fast statuarische Ruhe der Figuren und ihre plastische Rundung, die hellgraue Fleischfarbe, die kräftigen Lokalfarben (Zinnoberrot und Gelb neben Grün und schmutzigem Violett) sind durchaus bezeichnend für Foppa. Die grofse Anbetung der Könige in der National Gallery zu London, die irrtümlich dem Bramantino zugeschrieben wird, aber schon von Cavalcaselle richtig als ein Werk des Foppa erkannt worden ist, ist unserem Bilde so nahe verwandt, dass sie wie ein Gegenstück desselben erscheint. Auch die Landschaft mit der Gruppe der abziehenden Reiter und der befestigten Stadt in der Ferne ist fast die gleiche in beiden Bildern. Das Berliner Bild hat sehr gelitten; doch kann man aus den gut erhaltenen Teilen nach der Flüchtigkeit und nach der fehlerhaften Zeichnung wohl mit Sicherheit schliefsen, dass die Ausführung im Wesentlichen keine eigenhändige ist. Nach der Verwandtschaft, welche die beiden genannten Altargemälde mit früheren Arbeiten von Foppa's Schüler Borgognone haben, darf man sie wohl der späteren Zeit des Foppa zuweisen.

Durch Crowe und Cavalcaselle war eine nicht unbeträchtliche Zahl von Gemälden, die als Werke Leonardo's oder seiner Schüler galten, dem Bernardino Zenale von Treviglio zugeschrieben worden. Lermolieff gebührt das Verdienst, die Irrtümlichkeit dieser Bestimmungen nachgewiesen zu haben. Aber er hat seinerseits die Verwirrung nur noch gröfser gemacht, indem er einmal den Zenale überhaupt aus der Reihe der Maler gestrichen und sodann an die Stelle des fabelhaften Cavalcaselle'schen Zenale einen ebenso fabelhaften Morelli'schen B e r n a r d i n o d e i C o n t i gesetzt hat. Die erstere Behauptung ist bereits durch Dr. von Seidlitz (in der Springer-Festschrift) widerlegt worden, der auf Grund einer genauen Scheidung zwischen der Arbeit Zenale's und der des Buttinone an dem urkundlich von beiden gemeinsam ausgeführten vielteiligen Altarbilde in Treviglio eine Reihe anderer Gemälde meist überzeugend als Arbeiten des Zenale nachweist. Die zweite Frage, wer der Maler Bernardino dei Conti war, löst sich aber mit noch gröfserer Sicherheit vor den Gemälden dieses Künstlers, die zu dem Bestande der Berliner Sammlung gehören. Die Galerie besitzt nämlich nicht nur jenes eine bekannte Prälatenbildnis vom Jahre 1499: mit der Galerie Solly wurden aufserdem noch drei andere zusammengehörige Bildnisse erworben, von denen das eine mit dem vollen Künstlernamen bezeichnet ist. Dieses befindet sich jetzt im Magazin des Königlichen Schlosses, während ein zweites im Magazin der Museen verblieben ist und das dritte an die Provinzialgalerie zu Hannover leihweise abgegeben wurde.

Der Umstand, dass der Name des Conti auf dem Bilde im Berliner Schlosse unten am Rande an der Tafel angebracht ist und daher wohl zeitweise vom Rahmen verdeckt war, ist offenbar der Grund, dass weder dieses noch die beiden zugehörigen Bilder als Werke des Conti erkannt worden sind. Alle drei Gemälde geben einen sehr wenig vorteilhaften Begriff vom Künstler und rechtfertigen gewiss, dass Crowe und Cavalcaselle denselben »kurz abspeisen«, wie Lermolieff ihnen vorwirft. Alle diese Bildnisse, junge lombardische Edelleute, sind fast gleich aufgefasst: Halbfiguren fast in Lebensgröfse, in drei Viertel Vorderansicht oder im Profil, die eine allein sichtbare Hand erhoben, der Hintergrund einförmig grau. In höherem Mafse als in dem in der Galerie ausgestellten Profilkopf vom Jahre 1499, der einen der altlombardischen Schule angehörenden Nachfolger Foppa's von einer gewissen Tüchtigkeit der individuellen Auffassung kennen lehrt, vereinigen sich in diesen Bildnissen Nüchternheit der Anschauung mit dem Fehlen jedes malerischen Sinnes, Oberflächlichkeit und Lieblosigkeit der Durchbildung mit schlechter Zeichnung, Mangel an Phantasie und dem Fehlen von jedem Geschick in der Anordnung. Das Bild im Berliner Schloss, etwas gröfser als die anderen, trägt die mir teilweise unverständliche Bezeichnung: SIXTVS RVVERVS BALVVIS MANVASCE ANNV AGENS XXVI(I). 1501 — BERNARDINVS DE COMITE DE MEDIOLANI PINXIT. Das noch im Magazin der Galerie aufbewahrte Bildnis ist bezeichnet: ALVISIVS. BEXVTIVS. ANNORVM 36. 1506. Das Bild in Hannover trägt die gleichfalls schwer verständliche Inschrift: ALB^{LO}. C̄Ō^{is}. KVNIÏ . BĀR^{NI}. ET . BĒĪ . C̄.

Mit diesen drei zweifellosen Bildern stimmt ein viertes, im Privatbesitz zu Turin (Marchesa d'Angrogna), obgleich ihnen etwas überlegen, so sehr überein, dass es zu derselben Folge wie jene gehören könnte. Es trägt die Bezeichnung: CATELLANVS. TRIVVLCIVS. ANN. 26. 1505. BERNARDINI COMITIS OPVS.

Diese fünf beglaubigten Gemälde geben, obgleich sämtlich Porträts, ein hinreichend scharfes, einheitliches Bild des Künstlers, auf Grund dessen wir auch nicht bezeichnete Werke desselben als solche herauszuerkennen sehr wohl im Stande sind. Sehen wir uns nun einmal unter den Gemälden um, welche Lermolieff (wenn auch teilweise nur vermutungsweise) dem Conti zuschreibt. In dem sogen. Selbstbildnis des Lucas van Leyden in den Uffizien glaubt Lermolieff »nichts als eine alte Kopie nach einem Bildnisse des Bernardino de' Conti« zu sehen. Ich möchte der Bestimmung des Meisters, nach der kühlen elfenbeinfarbigen Fleischfarbe, der nüchternen Auffassung und der Zeichnung, ganz beistimmen; nur ist das Bild gewiss keine Kopie, sondern ein besonders gutes Original des Conti. Gleichfalls verhältnismäfsig gute Bildnisse desselben, die von Lermolieff als im Handel aufgeführt werden, befinden sich bei Mr. Alfred Morrison in London und bei M. Édouard André in Paris; letzteres ein frühes Werk in der Art des Berliner Prälatenkopfes. Ein gröfseres Frauenbild, das wie ein Gegenstück jener oben zusammengestellten jugendlichen Männerbildnisse erschien, wurde unserer Sammlung vor etwa acht Jahren zum Kauf angeboten. Ein ähnliches weibliches Bildnis: fast in Lebensgröfse, in halber Figur, Profil nach links, in schwarz und weissem Kostüm, besitzt die Galerie Weber in Hamburg, wie mir W. von Seidlitz mitteilt. Das durch Putzen jetzt gar zu kalte und in der Färbung des Fleisches auffallend bleiche Bild war in den letzten Jahren nicht mehr in der Galerie aufgestellt; früher galt es dort als ein Werk des Boltraffio.

Ausser diesen Bildnissen glaubt Lermolieff noch eine Reihe von Madonnen, die Crowe und Cavalcaselle dem Zenale geben, dem Conti zuschreiben zu können Den

Anhalt dafür bietet ein kleines Madonnenbild der Galerie zu Bergamo, das die Bezeichnung trägt: B(ER)NARDINVS DE COMITE PINXIT. 1501. Freilich nennt Lermolieff das Bild nur ein Atelierwerk, weil die »italienische Aufschrift mit dem Jahre 1501 auf demselben nicht von Bernardino selbst darauf gesetzt ist«. Den Grund für diese Behauptung bleibt uns der Verfasser schuldig, wie er überhaupt eine eigentümliche Skeptik und Scharfsichtigkeit in Bezug auf Inschriften auf Bildern entwickelt; so behauptet er gelegentlich, dass eine Inschrift »erst nach dem Tode« des betreffenden Künstlers oder »im Atelier« u. s. w. aufgesetzt sei. In diesem Falle stimmt aber die einzige, Lermolieff bei Abfassung seines Buches bekannte Inschrift auf dem Berliner Prälatenbildnis in der Form der Buchstaben und in der Abkürzung des Vornamens vollständig mit der Inschrift auf dem Bilde in Bergamo überein. Ein Grund zum Zweifel läge gewiss nicht in der geringen malerischen Qualität des Bildes, welche Lermolieff wohl bestimmte, ein Atelierwerk darin zu sehen, sondern — wie wir Conti jetzt nach jenen beglaubigten Bildnissen der Berliner Sammlungen kennen — gerade in den Vorzügen der Komposition, in der feinen Empfindung in Mutter und Kind, in der Ausführung der Landschaft. Da nun in der That dieselbe Komposition in einem zweiten gröfseren Gemälde, in der Pinakothek zu München (No. 1044, früher in Schleifsheim), noch einmal erhalten ist, so sind wir gewiss berechtigt, in dem bezeichneten Gemälde der Galerie zu Bergamo eine Kopie des Conti nach einem dritten Meister zu sehen. Wenn Lermolieff dagegen, von seiner vorgefassten Meinung für die künstlerische Bedeutung des Conti, das Madonnenbild der Sammlung Poldi (No. 19) und die ähnliche Madonna Litta in der Eremitage, zugleich aber auch die unter Zenale's Namen in der Brera aufgestellte Madonna mit der Familie des Lodovico il Moro als Werke des Conti in Anspruch zu nehmen versucht, so vermischt er mit dem mittelmäfsigen Künstler aus der Schule des Foppa ein paar unter sich sehr verschiedene Nachfolger des Leonardo. Der Meister der Madonna Litta ist auch der Urheber der köstlichen Madonna unter Boltraffio's Namen in der Galerie zu Budapest, sowie des verschollenen Originales der ebengenannten Kopieen von Conti in der Galerie zu Bergamo und von einem Unbekannten in der Münchener Pinakothek; nach seiner Madonna Litta ist die obengenannte Madonna der Sammlung Poldi eine wenig jüngere freie Wiederholung. Dieser Künstler ist der dem Leonardo am nächsten kommende Schüler desselben, der — trotz gewisser Schwächen und Übertreibungen in der Zeichnung und Perspektive — im Helldunkel, im Schmelz der Farben, in der Leuchtkraft und Feinheit der Färbung, in der Holdseligkeit der Gestalten einen dem Leonardo nahe kommenden und doch ganz eigenartigen Reiz ausübt.

Der Meister der Madonna mit der Familie des Lodovico il Moro ist dagegen ein sehr eigentümlicher, eckiger Geselle, der zwar starke Einflüsse Leonardo's verrät, aber doch ein altertümlich lombardisches Gepräge beibehält. Der mürrische Ausdruck seiner Figuren, die ungelenken Bewegungen, die nüchterne Komposition verraten den Nachfolger des Foppa; in dem auffallend schwärzlichen Fleischton, in der Glätte der Behandlung, den ungeschickten Verkürzungen, welche die gröbsten Missbildungen der Extremitäten veranlassen, erscheint die Mailänder Epoche des Leonardo fast zur Karrikatur entstellt. Ist dies schon in einzelnen Teilen seines Hauptbildes, jener oben genannten wohl frühen Altartafel in der Brera (vom Jahre 1493), sehr auffällig, so machen sich diese Fehler in einem Madonnenbilde der Sammlung Solly, welches erst jetzt aus dem Magazin aufgenommen wurde (No. 284 A), in empfindlichster Weise geltend. Die grofse, dem Leonardo zugeschriebene Silberstiftzeichnung der Madonna im British Museum, welche Lermolieff sehr richtig mit

jenem Brera-Bilde zusammengestellt hat, ist unserem Berliner Madonnenbilde so verwandt, dass sie wie eine Vorarbeit dazu erscheint. Namentlich bezeichnend ist die unglückliche Verschiebung der Flächen in Gesicht und Händen, welche die Formen geradezu verkrüppelt erscheinen lässt. Ich gebe nebenstehend eine kleine Abbildung des Berliner Bildes, um auf diese sonderbare Art des Künstlers aufmerksam zu machen, zumal da derselbe durch zulässige Rückschlüsse auch für Leonardo von einem gewissen Interesse ist. Auch die kräftige Färbung zeigt die für Leonardo's mittlere Zeit charakteristische Lokalfarbe.



Ein zweites kleineres Madonnenbild unserer Sammlung (No. 1433) hat mit diesem Bilde nahe Verwandtschaft: nach der matteren Färbung und nüchternen Behandlung möchte ich es aber doch kaum demselben Meister zuschreiben. Dieselben Gründe, wie namentlich auch das Fehlen eines ausgesprochenen Helldunkels, machen es auch unwahrscheinlich, dass etwa Francesco Napoletano der Künstler sein könnte, mit dem sonst Typen und Zeichnung grofse Verwandtschaft haben; namentlich mit dem kürzlich von der Akademiegalerie in Venedig an die Brera in Austausch gegebenen Madonnenbilde des Francesco.

Die Reihe der kunsthistorisch merkwürdigen, leider fast ausnahmslos anonymen älteren lombardischen Meister in der Berliner Galerie ist damit keineswegs erschöpft. So zeigt die dem Boltraffio zugeschriebene Madonna (No. 214) in der bleichen elfenbeinfarbenen Karnation, den ungeschickt gezeichneten und verkürzten Extremitäten, dem gezierten kleinen Mündchen einen den eben genannten Künstlern nahe verwandten Leonardo-Nachfolger. Ein anderes Bild: Maria, welche das Kind säugt, mit zwei musizierenden Engeln zur Seite (No. 1181), lässt in der Komposition, in dem mürrischen Gesicht noch den Nachfolger Foppa's erkennen, aber schon gemischt mit Einflüssen von Luini. An der sonderbaren Zeichnung des Mundes mit der überhängenden Oberlippe, wie an der eigentümlichen Färbung mit dem starken Gelb und dem eigenartigen Roth, welche später ähnlich bei G. B. Moroni und seinem Schüler L'Olmo sich finden, müsste man andere Werke des Meisters unschwer wieder herauserkennen. Doch diese Bilder gehören nicht eigentlich in den Bereich meiner Betrachtung, da sie, wenn auch in den »Inkunabeln« versteckt, doch stets in der Galerie aufgestellt waren.

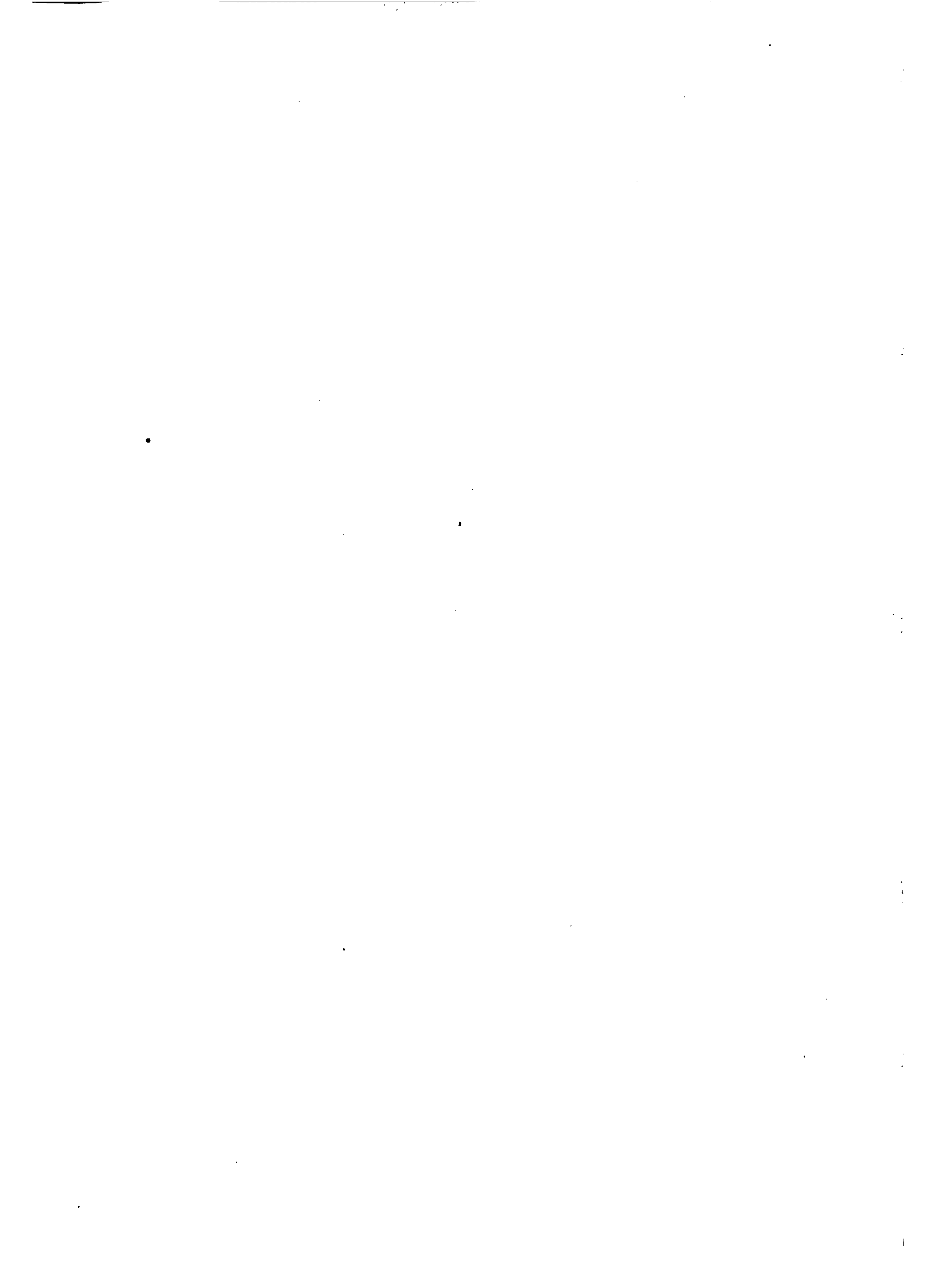
Ich bin hier so ausführlich und nachdrücklich auf diese verschiedenen Gemälde der Berliner Galerie eingegangen, weil sie uns der Lösung der Frage nach der altlombardischen Malerschule, insbesondere nach den lombardischen Schülern Leonardo's, näher zu bringen im Stande sind. Namentlich möchte ich die Aufmerksamkeit von W. von Seidlitz auf diese Bilder richten, da ich hoffe, dass er, wie er in seinem Aufsatze über Zenale angedeutet und in derselben Weise, wie er diesen Meister behandelt hat, die lombardische Schule überhaupt einer eingehenden Behandlung unterziehen wird. Durch die Art, wie C. von Lützow in seiner Zeitschrift diese Arbeit abfertigt, möge er sich nicht irre machen lassen. Leider sind die Blüten, welche unsere deutsche Kunstliteratur zeitigt, oft recht unerfreulicher Art. Dieselbe Zeitschrift hatte fast gleichzeitig einen Aufsatz von Dr. Jean Paul Richter über das Auferstehungsbild, welches wir unter dem Namen Leonardo vor zwei Jahren aus dem Magazin in die Galerie aufgenommen haben. Da Dr. Richter die Beweiskraft seiner entgegengesetzten Meinung nur aus der Energie seiner Schmähungen gegen die Galerieverwaltung hernimmt, so erspart er mir, dem gegenüber meinen früheren Auseinandersetzungen an dieser Stelle [1]) auch nur ein Wort hinzuzufügen. Nur will ich, da hier das Bild unter den aus dem Magazin aufgenommenen Gemälden der älteren lombardischen Schule zu nennen wäre, die Gelegenheit benutzen, um ausdrücklich zu erklären, dass meine dort ausgesprochene Ansicht auch heute noch meine volle Überzeugung ist.

Unter den aus dem Magazin der Königsberger Galerie der Berliner Sammlung zurückgestellten Gemälden befinden sich ein paar Altarwerke von untergeordneten, aber sehr seltenen lombardischen Malern. Die thronende Madonna zwischen den Heiligen Rochus und Sebastian von Cesare Magno trägt dieselbe Jahreszahl 1530 wie das ähnliche Madonnenbild, welches aus der Sammlung Melzi in Mailand in den Besitz von Mr. Cook in Richmond gekommen ist (bei Crowe und Cavalcaselle als im Besitz von Giuseppe Baslini in Mailand angegeben). In beiden Bildern macht sich der Einfluss seines Lehrers Francesco Sacchi weniger geltend als Einwirkungen der Schüler Leonardo's und wohl auch des Correggio. Cesare's Fresken in der Kirche zu Saronno datieren vom Jahre 1533.

[1]) Jahrbuch 1884 S. 293 ff.

Interessanter als dieses Werk eines manierierten Ausläufers der lombardischen Schule ist das Altarbild von der Hand des Floriano Ferramola: Maria mit dem Kinde unter einem Baldachin zwischen den Heiligen Katharina und Angelus (?) thronend, musizierende Engel auf den Stufen des Thrones; bezeichnet OPVS FLORIANI FERAMOLAE CI. BX. MDXIII. Wir lernen den Künstler besser darin kennen als in den Fresken in Sta. Maria zu Lovere und in dem unbedeutenden kreuzschleppenden Christus der Galerie zu Brescia. In der ruhigen Haltung, in der ungeschickten Bewegung ist wohl die Schule des Foppa noch zu erkennen, aber die Gestalten haben bereits eine mehr dem Palma verwandte Fülle. In der malerischen Farbenwirkung, in dem kräftigen, tiefen Ton der warmen Farben wie in der Wahl und Zusammenstellung derselben verrät sich Ferramola als der unmittelbare Vorgänger und Lehrer des Moretto sowohl als des Romanino, deren früheste Gemälde sich noch nahe an solche Werke des Ferramola anlehnen.

Eines der rätselhaftesten Bilder der Berliner Galerie ist die bereits 1880 unter der Bezeichnung »Lombardische Schule um 1480—1500« aus dem Magazin aufgenommene Maria mit dem Kinde (No. 50 A). Das Bild macht auf den ersten Blick den Eindruck eines niederländischen Gemäldes, namentlich durch die porträtartige Behandlung der Köpfe, die plumpe Bildung und ungeschickte Zeichnung des Kinderkörpers, die Ausführung in Öl mit der eigentümlich fetten Pinselführung und die koloristische Behandlung der Gewänder der Maria: eines tief kirschroten Kleides, eines ins Bläuliche fallenden weifsen Mantels und des durchsichtigen Kopfschleiers. Eine aufmerksamere Betrachtung des Bildes muss jedoch notwendig auf italienischen und zwar zweifellos auf oberitalienischen Ursprung desselben hinleiten; jene Verwandtschaft mit gewissen niederländischen Künstlern in der Art des Mabuse beruht eben darauf, dass diese letzteren gerade durch ihre Berührung mit der lombardischen Schule ihre Eigenart ausbildeten. In der Gruppe der Maria mit dem Kinde, in der Haltung wie in den Typen der Gestalten und in der hellgrauen Färbung des Fleisches verrät sich, wie ich glaube, das Vorbild des Vincenzo Foppa. Freilich weisen die Anordnung vor der Architektur, die Fruchtgehänge am Steinthrone, die felsige Landschaft mit ihren Kastellen in der Ferne ebenso unverkennbar auf unmittelbare Einwirkungen von Padua, von der Schule des Squarcione, der ja auch als Lehrer des Foppa genannt wird. An einen Paduaner Maler oder auch nur an einen Ferraresischen oder Veroneser Nachfolger des Squarcione lassen aber die Figuren in ihrer weichen Fleischbehandlung, den fliefsenden Falten des Mantels und die helle Färbung nicht denken. Auch ist die Architektur, die mit grofser Liebe bis in die kleinsten Ornamente und die Färbung des verschiedenfarbigen Gesteins durchgebildet ist, nicht die der Paduaner Schule, so wenig als sie sich auch bei den von dieser abhängigen Malern von Venedig, Ferrara, Vicenza und Verona findet. In der hohen Kuppel mit dem achteckigen Unterbau und dem viereckigen thurmartigen Aufsatz mit flachen Pilastern, in der Bildung der sparsam angewandten Ornamente, die noch gotische Reminiscenzen zeigen, vermag ich nur einen Lombarden zu erkennen, der schon mit Bramante's frühesten Bauten in der Lombardei bekannt war.



GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI


SEP 26 1928
FOGG MUSEUM
DUE AUG -6 '48